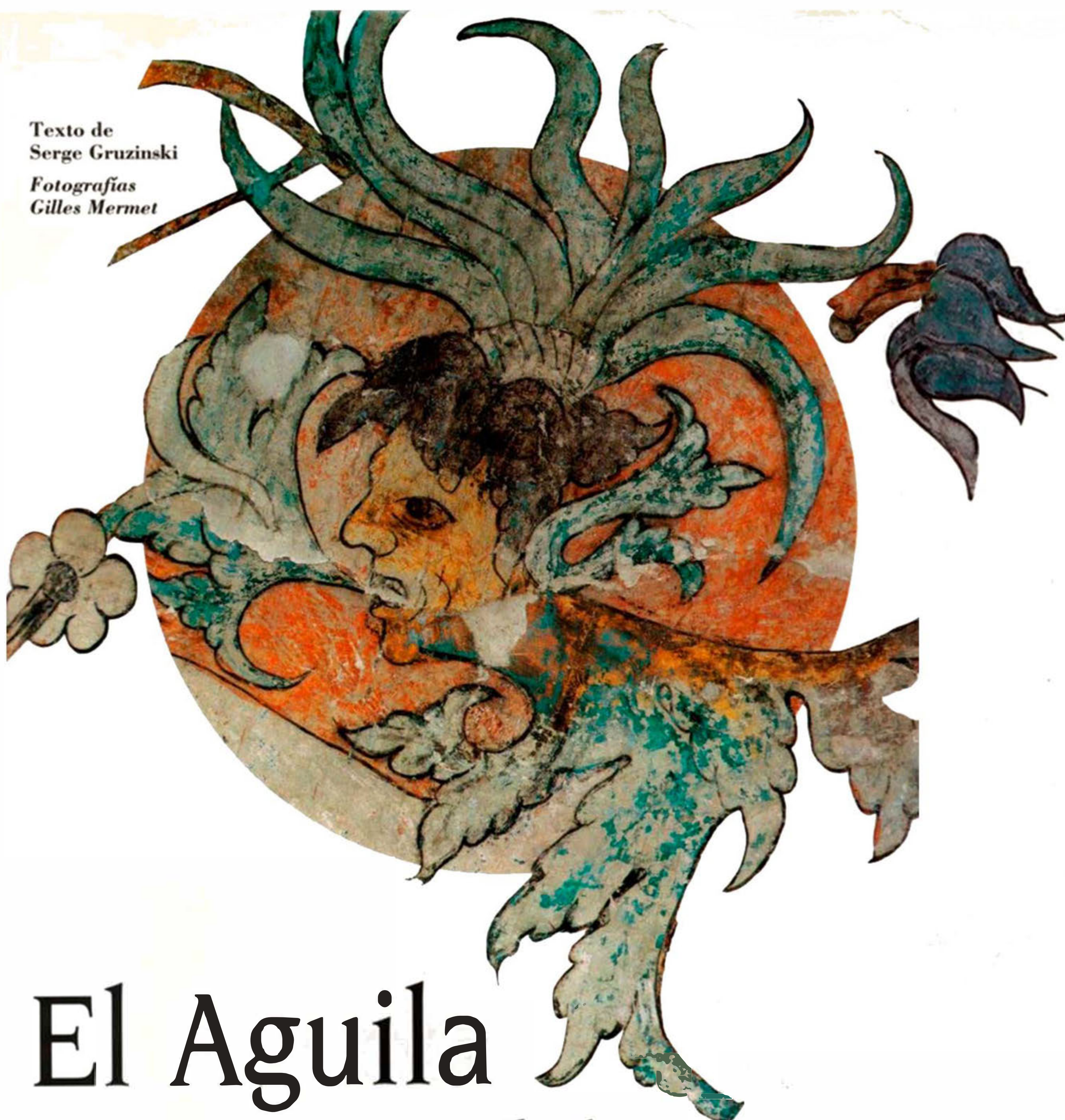
Texto de
Serge Gruzinski

Fotografías
Gilles Mermet



El Aguila y la Sibila

Frescos indios de México

MOLEIRO EDITOR, S. A.

El Águila y la *Sibila*

Frescos indios de México

Texto de Sergio Gruzinski
Fotografías de Gilles Mermet

MOLEIRO EDITOR, S. A.

Agradecimientos

La realización de este libro no hubiera sido posible sin el concurso del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y de su directora, Doña María Teresa Franco, a quien se lo agradecemos de todo corazón. Es también un homenaje a los historiadores mexicanos, que fueron los primeros en dedicarse a la tarea de dar a conocer estas obras en México y en América.

Sergio Gruzinski

M. Moleiro Editor, S. A.

Travesera de Gracia, 17-21 • Tel. (93) 414 20 10 • Fax (93) 201 50 62

08021 Barcelona - Spain

A Pedro

«El Pintor: un corazón invadido por la Divinidad
El buen pintor es un artista de tinta negra y roja
Un creador con agua negra...
Que diviniza las cosas con su corazón.»

Informadores indios de Bernardino de Sahagún.

¡Ay de ti, la gran ciudad,
la que vestías de lino, púrpura y grana;
la que te adornabas con oro,
piedras preciosas y perlas!
¡Una hora ha bastado
para devastar tanta riqueza!
Apocalipsis de San Juan, XVIII: 16-17.



Introducción

Que un príncipe azteca le escriba en latín al Rey Felipe II, citando *El Arte de Amar* de Ovidio, es tan sorprendente como el encuentro de las sibilas romanas y las águilas indias en los muros de los palacios y de las iglesias de México. La invasión de este país por la España del siglo XVI no dejó sólo cadáveres y ruinas, ni borró las culturas indias del continente americano. La conquista militar fue un episodio trágico pero breve. A cambio, la metamorfosis de México en una posesión del rey de España, constituyó una empresa colosal que movilizó diversas generaciones de indios y europeos, adoptando las formas más inesperadas.

Cristóbal Colón llegó a México un cuarto de siglo después del descubrimiento de América. Tres expediciones se lanzaron sucesivamente a su conquista. Las dos primeras fracasaron lamentablemente, pero enseñaron a los españoles, instalados en las Grandes Antillas, que unas sociedades ricas y poderosas prosperaban en la península del Yucatán y aun más lejos, en el interior, sobre la alta meseta. Bajo la dirección de Cortés, la tercera expedición dio sus primeros pasos de forma bastante favorable, después rozó el desastre, antes de conseguir someter el centro de México a la dominación española. El 13 de Agosto de 1521, la ciudad de México-Tenochtitlán caía en las manos de los conquistadores. Los primeros misioneros interpretaron el acontecimiento en términos apocalípticos: «¡Hay de ti!, ¡hay de ti! Inmensa ciudad, vestida de lino, de púrpura y de escarlata, ornada de oro, de pedrería y de perlas, ya que una hora ha sido suficiente para arrasar todo ese lujo» 1. La caída de la ciudad era el inicio de un momento crucial en la historia de la humanidad. A partir de esa fecha, civilizaciones milenarias que se habían expandido apartadas de Europa y del resto del mundo, se derrumbaron o, por lo menos, se transformaron, considerablemente, bajo el choque de la invasión occidental.

Pero los conquistadores entendían muy poco el funcionamiento de las sociedades que habían desmantelado. El mapa político del México antiguo era complejo: una Triple Alianza dirigida por México-Tenochtitlán y dominada por los Mexicas, a los que erróneamente llamamos Aztecas, ejercían su supremacía sobre un vasto territorio que se extendía desde el golfo de México hasta las aguas del Pacífico. Esta coalición estaba lejos de constituir un verdadero imperio: no poseía ejército permanente, aparte de algunas guarniciones en las fronteras del oeste. Se conformaba con exigir a los pueblos sometidos el pago de un tributo como signo de fidelidad a las tres ciudades del valle de









La colonización del Nuevo Mundo fue también una historia de imágenes. Algunos pintores indios fueron alentados ¿incitados? ¿obligados?— a reproducir modelos europeos para ornamentar las iglesias de los misioneros. Así es como los artistas del monasterio de Epazoyucan se inspiraron en un grabado de Martín Schongauer (arriba) para pintar a Cristo con la Cruz a cuestas (derecha).
Pero, ¿qué ocurrió entre el original europeo y la copia india, entre el modelo renacentista y su interpretación mexicana? Los siguientes capítulos tratan de dar respuesta explorando el mestizaje de las formas y el nacimiento de un arte.



México, unidas por la Triple Alianza. La dificultad de las comunicaciones terrestres —el principio de la rueda se conoce pero no se aplica en la práctica—, la ausencia de un modo de expresión tan rápido y económico como la escritura alfabética, el dominio demasiado reciente de México-Tenochtitlán, fragilizaban el imperio de la Triple Alianza. Las intrigas de sus adversarios tlaxcaltecas o de sus satélites frustrados, contribuían a acentuar sus debilidades, de las cuales los invasores europeos se supieron aprovechar de maravilla.

Pero resulta demasiado fácil enunciar a posteriori las razones de una derrota, que con la perspectiva del tiempo, parece haber sido ineluctable. ¿Hay necesidad de hacer un recuento de las bazas con que contaban los pueblos de México de cara a los extranjeros que llegaban del mar? El número en primer lugar: los mexicanos eran veinte millones, incluso puede que veinticinco millones, la víspera de la conquista española. Una red urbana densa y antigua cubría el centro del país: con sus trescientos mil habitantes —cuatrocientos mil según otras estimaciones— la capital de los Mexicas, México-Tenochtitlán, figuraba entre las ciudades más grandes del mundo del Renacimiento. Una ciudad tan populosa, exigía una logística excepcional, que muestra el grado de refinamiento y complejidad al que habían llegado los Méxicas y, con ellos, el conjunto de los pueblos Nahuas.

La expresión visual era un campo privilegiado en estas civilizaciones, en las cuales, a falta de inventar una escritura de tipo alfabético, o una forma de notación fonética y silábica, las elites desarrollaron lenguajes en imágenes sobre el soporte que ofrecían los grandes decorados urbanos. Los frescos de los templos y los palacios representaban el mundo de los dioses, con los cuales vivía la ciudad mexicana en estrecha simbiosis, multiplicando las fiestas y los rituales. Los habitantes de Teotihuacan al principio de nuestra era, los Mayas de la época clásica, los Zapotecas de la provincia de Oaxaca, hicieron del arte del fresco un medio de expresión sofisticado, que unía los recursos de la técnica a repertorios de formas y colores asombrosamente variados. Una parte de las informaciones contenidas en los frescos aparecían en soportes más manejables: los códices pictográficos. Realizados en largas hojas de agave o sobre tiras de piel de ciervo, estas «pinturas», como las denominaban los españoles, consignaban saberes tan diversos como el desarrollo de rituales, el calendario adivinatorio, las recaudaciones de tributos, las listas de ciudades vencidas e incluso las categorías de sueños. Los frescos, como los códices, eran obra de pintores formados en los colegios *calmecac*, que eran considerados los sabios, los conocedores eminentes de las cosas antiguas: «la tinta negra, la tinta roja, las pinturas».

La conquista española no sólo iba a quebrantar la dominación política y económica de los Mexicas. Debía abatir los grandes templos en nombre del cristianismo, destruir los ídolos de los dioses y enviar a las llamas numerosos códices policromos. Los ritos paganos, que reunían al pueblo y a la nobleza, los sacrificios humanos que procuraban a los poderes divinos la energía que necesitaban para subsistir y alimentar al mundo, fueron prohibidos y sustituidos por otras fiestas celebradas según otro calendario. A partir del año 1525, los misioneros cristianos emprendieron la «conquista espiritual» de México: franciscanos, dominicos y agustinos se empeñaron en imponer a la Virgen, al nuevo Dios y a los santos en lugar de las divinidades anteriores. Durante este tiempo, los españoles consolidaron su presencia: edificaron ciudades a la europea, abrieron puertos, trazaron redes de carreteras para que sus carros circularan desde México al golfo de México, penetraron hacia el norte en dirección a las minas de plata de Zacatecas, se extendieron hacia el este para llegar a Guatemala y las tierras cálidas de América Central. En los campos de la Nueva España, los conquistadores comenzaron por recibir las *encomiendas*, es decir no sólo tierras, sino el derecho de percibir ingresos de diversos pueblos indígenas y obtener para el servicio de su casa indios e indias que se relevaban en esta tarea. Después, poco a poco, estos encomenderos acapararon inmensos dominios, que los nobles indígenas les vendían o de los que se apoderaban subrepticiamente. Los españoles introdujeron tácticas nuevas como la cría de ganado dado que no había ni caballos, ni bueyes, ni vacas, ni cerdos, ni corderos en el continente americano antes de la invasión europea. Así, hasta en el campo, alrededor de las ciudades donde la influencia hispánica estaba lejos de ser la más sensible, se expandían formas de propiedad y de explotación, hasta entonces desconocidas, que ocupaban a los europeos sin dinero, los mestizos, esclavos negros y mulatos.

Convertido en el Virreinato de la Nueva España, México aprendió a vivir dentro de una economía europea, según normas a las cuales las poblaciones indias no tenían más remedio que adaptarse para sobrevivir. Salvo raras excepciones, los nobles y los aristócratas indígenas prestaban su colaboración a los invasores. Le sacaron partido a su posición de intermediarios obligados, a cambio de la salvaguarda de una parte de sus privilegios. Gracias a ellos, el aparato colonial español consiguió implantarse; gracias a ellos igualmente, una parte de los saberes del pasado escapó al olvido y a la destrucción.


FRAI PABLODERO

1

La Tebaida de Actopan



«Si los calientes suelos de los desiertos de arena de Egipto fueron hollados por los pies desnudos de sus anacoretas, aquí en América, la tierra tropical que se extiende a quinientas leguas, ofrece a nuestros venerables padres cenizas incandescentes en lugar de arena caliente»

Matías de Escobar, Una Tebaida Americana[1].

La gran escalera del monasterio de Actopan es una obra tan impresionante y probablemente tan importante para la historia, como la Capilla de los Scrovegni en Padua o la Cámara de los Esposos en Mantua. Los frescos que cubren sus muros resultarían menos desconcertantes si no hubieran sido pintados en una lejana provincia mexicana, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVI y por los indios. El origen de esta obra nos explica más que si volvemos a las circunstancias de la «conquista espiritual» de México.

Los constructores de monasterios

Al ritmo de su penetración en las campiñas mexicanas, los evangelizadores establecieron parroquias en las cuales los encomenderos españoles se supone que debían facilitar los ingresos y el señorío indio los mandos y la infraestructura. Para enraizar su presencia en el suelo mexicano las órdenes religiosas emprendieron la multiplicación de las construcciones: capillas, iglesias, claustros y conventos de tamaños diversos surgían de la tierra. Las obras exigían en todas partes la participación masiva de los indígenas, que dispusieron de menos de un siglo para recobrar 1500 años de cristianismo europeo.

No se trataba solamente de levantar un decorado cristiano susceptible de reproducir en el Nuevo Mundo la Europa Medieval y del Renacimiento, sino de que significara físicamente una ruptura y una sustitución legibles sobre la marcha para las poblaciones indígenas. La duplicación quería ser al mismo tiempo revolución. La construcción de la iglesia fue la primera manifestación espectacular de la presencia occidental, la expresión de una supremacía a la vez religiosa y técnica, dado que la cristianización y la occidentalización, en el sentido de transferencia de los saberes y de las técnicas originarias del viejo mundo, iban a la par en el espíritu de los españoles.

Generalmente erigido sobre las ruinas de un santuario prehispánico o construido con piedras arrancadas a los antiguos templos, el nuevo edificio mantenía una afinidad casi mineral con el pasado: la misma roca, a menudo de origen volcánico, secretaba un vínculo entre el México de antes de la Conquista y la sociedad colonial, el mismo espacio continuaba estando consagrado a lo divino. Pero gracias a su masa imponente, a sus hechuras de ciudadela y a su elevación, la iglesia atraía la mirada de los indios y la contrastaba sobre un marco todavía mayoritariamente prehispánico. La ruptura arquitectónica respondía a una voluntad política e imperial, de la cual la península Ibérica había conocido precedentes. El procedimiento fue brillantemente ilustrado en Granada por el palacio cuya realización confió Carlos I (V) a Pedro de Machuca. Construido en el interior del recinto mismo de la Alhambra, este edificio renacentista —un

círculo inscrito en un cuadrado— se oponía, por la pureza geométrica de su trazado, al laberinto de patios umbríos que constituía el encanto de las residencias de los soberanos musulmanes. El empleo de la bóveda en México y en los Andes sirvió también para sellar el advenimiento del nuevo imperio, inscribiéndolo en las formas de la arquitectura. Desconocida para los antiguos mexicanos, la bóveda tenía motivos para sorprender, espantar y fascinar a los fieles indígenas invitados a reunirse bajo la protección de lo que era, a la vez, una proeza tecnológica y la firma en el espacio de la dominación extranjera. Los grandes santuarios prehispánicos se habían situado en lo alto de las pirámides, apartados de las masas, que permanecían agrupados en el atrio. Sólo los sacerdotes de los ídolos y los señores penetraban en el sancta-sanctorum, cuyas dimensiones



Monasterio de Epazoyucan.





Monasterio de Epazoyucan, Tránsito de la Virgen.

seguían siendo modestas. Con el cristianismo se abolió esta separación. Los indios fueron invitados, y después obligados, a reunirse en espacios parcial o totalmente cerrados, cercados por un entorno arquitectónico, del cual poseían todo el dominio los religiosos.

La bóveda de la nave simbolizaba el orden terrestre y celeste que reivindicaba la Iglesia. Y éste era también el caso del arco del portal, bajo el cual pasaban los neófitos, y que la tradición clásica vinculaba al arco de triunfo de los romanos y a la sumisión de los vencidos[2]. El convento de Actopan ofrece un ejemplo notable, capaz de armonizar la solidez de los pilares con la elegancia de la decoración plateresca. Finalmente, el porche con sus ornamentos, sus capiteles y sus esculturas, parece confundirse con el frontispicio de un libro. Más de un escultor indígena parece haber copiado los grabados europeos para embellecer la entrada del santuario, haciendo de la arquitectura religiosa una prolongación de la civilización del libro que los misioneros se afanaron en distribuir en sus escuelas. Como en las novelas de caballería que devoraban la España de entonces, o a la manera de los parques de atracciones que alegran nuestro fin de siglo, monumentos nunca vistos surgían de los libros impresos.

Alrededor de la iglesia, la aplicación del plano en forma de tablero de damas que los españoles impusieron a las metrópolis de México y del resto del Nuevo Mundo —y que se había ignorado en la península Ibérica— corroboró esta voluntad imperial de inscribir el triunfo de un poder y de una fe en el paisaje americano, mediante la elección de alternativas sistemáticas y espectaculares. Atravesadas por arterias regulares que se cortaban en ángulo recto, a las ciudades y los burgos se les enpuja a moldearse en un orden ideal, que la sociedad colonial no tendría más remedio que imitar. Es una especie de antídoto al caos provocado por las repercusiones de la conquista española, y amplificado por el surgimiento de un mundo híbrido y violento, donde se yuxtaponen sociedades mutiladas por la derrota e invasores desarraigados, a menudo inseguros de su propio porvenir.

La concha protectora de la iglesia y del claustro, el prodigio de la bóveda, la majestad del porche, la cuadrícula de calles que se cruzan sobre un lugar dominado por la «casa de Dios» o *teocalli* de cristianos: los artesanos europeos de la conquista espiritual, sembraban pacientemente el territorio vencido de nuevos puntos de referencia, intrigantes o desconcertantes.

La guerra de las imágenes

El espacio interior de los santuarios cristianos retenía a un público cautivo, aislado del entorno tradicional, que todavía estaba saturado de divinidades indias y de lugares de culto clandestinos. Montañas, bosques,







Monasterio de Epazoyucan, Descenso de la Cruz.

fuentes y cursos de agua, rebosaban de una vida pagana que los calvarios levantados en los cruces de los caminos o plantados sobre las cimas de las montañas, no conseguían extirpar. Estos parajes peligrosos eran punto de paso del mundo terrestre al de los dioses, al que solían acudir criaturas amenazadoras y humanos errantes, a la búsqueda de visiones y de prodigios. El interior de las iglesias y de las capillas, por el contrario, estaba resguardado de estas influencias, en las cuales los monjes veían la presencia del demonio.

Los sermones de los religiosos requerían un dominio consumado de las lenguas indias y manejaban conceptos que se suponía expresaban los fundamentos de la fe cristiana, sin conseguirlo siempre. En todo caso, resultaban impropios para transmitir con palabras simples lo que componía el universo visual de los sacerdotes y de los cristianos de Europa. Para retener la atención de los indios y franquear el obstáculo de las lenguas, los monjes resolvieron cubrir de imágenes los muros de los santuarios, las capillas y los claustros. La iglesia misionera llevó a cabo una «guerra de imágenes» contra la letra[3], destruyendo en todos los lugares que podían las estatuas, las pinturas y los frescos que representaban a las divinidades antes de la conquista. A cambio, distribuían cruces, grabados y estatuas de la Virgen y de los santos. Esta guerra exigía un arsenal impresionante de imágenes pintadas o esculpidas. Los grabados llegaron de Europa en el equipaje de los misioneros. Telas pintadas en Flandes y en Sevilla, estatuas esculpidas en España, fueron distribuidas en las ciudades y conventos del campo. No era suficiente. Los monjes decidieron encargar grandes frescos, a semejanza de los que decoraban las catedrales de la Edad Media.

La empresa fue colosal. Casi trescientos mil metros cuadrados de frescos fueron pintados entre 1540 y 1580. Hicieron falta más de diez mil toneladas de cal para preparar las superficies, y casi tres veces más de arena. Estas cifras sugieren que sólo los pintores y los talleres indígenas eran susceptibles de llevar a cabo una tarea tan gigantesca. ¿Sobre quién podían recaer las tareas de preparación de las paredes, la confección de los pigmentos, la formación de los ayudantes, si no era sobre las espaldas de los pintores indios? La presencia de artistas españoles hubiera dejado huellas en las fuentes monásticas, lo cual no era el caso. Hubieran además exigido sumas bastante superiores a los recursos con que contaban los monjes[4].

Verdaderos muros de imágenes hicieron su aparición en todos los monasterios de México. El resultado es confuso, en los lugares en donde todavía se pueden admirar los trabajos que realizaron tales equipos. Escenas tomadas del Antiguo Testamento, episodios de los evangelios, historias de santos, animaron los muros de las iglesias y de las capillas, invadieron los pasillos de las galerías y de los conventos, los techos de los refectorios, con el fin de iniciar a los nuevos convertidos en una visión del

Cruz, mitra, casulla, los más mínimos detalles de la vestidura eclesiástica son tan desconcertantes para la mirada indígena como lo son hoy en día para nosotros los trajes y ornamentos de los dioses prehispánicos.



mundo elaborada al otro lado del océano, en la Europa de la Edad Media y del Renacimiento. Fundada sobre el conocimiento de los usos indígenas, la estrategia de los monjes había sido reflexionada con todo detalle: distinguían dos tipos de memoria: «la memoria natural y la memoria artificial; [...] la segunda era la que utilizaban los indios en la explicación de sus asuntos y correspondía a la manera en que se comunicaban entre ellos por medio de figuras e imágenes». Convenía, por lo tanto, explotar la memoria visual para evangelizar a los vencidos[5].



La musculatura de Cristo evoca un cuerpo ideal, conforme a los cánones del renacimiento europeo, pero sin relación alguna con la manera en que los pintores indios representaban a sus divinidades antes de la conquista española.

A los ojos de los indios que pintaban o que se contentaban con observar, todo era nuevo: los personajes, las historias que se suponía que debían haber vivido, los paisajes, las arquitecturas, y también los gestos y los símbolos que daban significado a estos conjuntos. Detalles tan ínfimos como un tintero, una silla o un capitel corintio, eran tan sorprendentes como lo serían para nosotros hoy en día objetos originarios de una lejana galaxia. Con sus imágenes, los monjes exigían a los indios un esfuerzo todavía más intenso que la repetición de una plegaria o el signo de la cruz: el aprendizaje por los ojos, de un mundo que existía más allá de la amplitud de los mares. Las convenciones cromáticas no eran tales en la tradición indígena. La representación de la perspectiva no tenía precedente en los indios, mientras que se había convertido para nosotros, después del renacimiento, en algo tan natural como el azul del cielo y el blanco de las nubes. Pero igualmente desconcertante podía parecer el sistema de líneas y de trazos que formaba la trama de los grabados, produciendo relieves y juegos de sombras totalmente ausentes en la pintura prehispánica. La forma, el contenido, la técnica de las imágenes europeas, seguramente confrontaba más a los indios con otra realidad, que las explicaciones aproximadas sobre un dios crucificado en tiempos antiguos o una virgen celeste y compasiva.

Los indios y la «conquista espiritual»

Las reacciones de los indios a estos programas de construcciones y a esta invasión de imágenes no se hicieron esperar. En general, incluso aunque las crónicas de las órdenes religiosas tuvieran tendencia a exagerar el entusiasmo de los neófitos sacrificándose a los usos de la hagiografía, los indios acogieron sin dificultad el establecimiento de los monjes y participaron en masa en las obras de construcción y en la decoración, como lo habían hecho antes de la Conquista. La represión de los idólatras y la captura de los sacerdotes paganos, fueron episodios sangrientos que turbaron a los espíritus, pero no serían suficientes para explicar la participación de los indios en la edificación de las iglesias y los monasterios. Poco numerosos, apenas unas decenas de millares frente a millones de indios, los invasores españoles no disponían ni de ejército ni de policía capaces de



apremiar a los poblaciones locales a campañas de obras que se prolongaron durante decenas de años. Hay otros factores que explican esta actitud, entre los cuales destaca en primera fila, la cooperación que la nobleza india prestó al nuevo poder encarnado por el virrey, los encomenderos y los sacerdotes católicos. Este apoyo permitió al aparato colonial procurarse los relevos indispensables en su política, mientras que el abatimiento consecutivo a la derrota, desactivaba las resistencias abiertas: privados de los dioses antiguos y de los rituales públicos que aseguraban la supervivencia de los hombres y del mundo, estupefactos por la derrota, atónitos por lo extraño de los acontecimientos de los que habían sido víctimas, diezmados por las epidemias que, a menudo, habían precedido la llegada de los conquistadores, los indios buscaron en los misioneros una institución de refugio y los medios de reconstruir un marco de vida desquiciado por la conquista. El apoyo de los curas se adquirió al precio de la renuncia —el abandono de la poligamia por la monogamia— y las adaptaciones del pasado y del presente. Las relaciones con la Iglesia no fueron ejemplos de tensiones y de conflictos, sino que los indios juzgaban que encontrarían en los sacerdotes españoles una defensa de cara a las exacciones de los conquistadores, mercaderes y explotadores de todo tipo que se apresuraron a seguir sus huellas.

De un mundo al otro

Más allá de las rupturas espectaculares o brutales que causaba el paso de la idolatría al cristianismo, hubo continuidades que facilitaron la transición de un mundo al otro. No sólo la Iglesia tomaba físicamente la sucesión del santuario prehispánico, sino que también el establecimiento en el lugar de monjes influyentes confirmaba la preeminencia histórica del señorío indígena, preparándose unos preciosos aliados para el futuro o, por lo menos, eso es lo que esperaban los indios. Cálculos políticos y vínculos afectivos unían a las poblaciones y a los notables con sus guías espirituales que, por su parte, se apoyaban en los indios para reafirmar su posición en el país.

Los nobles y los notables indígenas se apoderaron de nuevas funciones introducidas por los religiosos europeos: poetas, músicos, responsables del coro, sacristanes, catequistas, siervos. El «fiscal de la iglesia» era un indio que provenía generalmente de las filas de la nobleza local, que supervisaba el conjunto de las actividades religiosas en los últimos decenios del siglo XVI, es decir después del gobernador, el segundo personaje de la comunidad. En ciertos aspectos, había tomado el relevo del clérigo pagano, cuya presencia había eliminado el cristianismo, sin heredar su omnipotencia y sus múltiples competencias. Aunque el sacerdocio católico escapaba a estos indios de iglesia, en muchos aspectos, estos conservaban

el control de la vida espiritual de la comunidad. Algunos de ellos incluso continuaban celebrando clandestinamente ritos antiguos prohibidos por el cristianismo. En el corazón del pueblo, en la iglesia pero en ausencia del cura, en lo alto de las colinas, en el secreto de los bosques, las divinidades recibían ofrendas de copal y de animales, que acelerarían la llegada de las lluvias o alejarían la sequía.

Cristianos por elección, por cálculo o por obligación, los miembros de la elite dirigente y los que gravitaban alrededor de los monjes, disfrutaban de un relativo margen de maniobra vinculada al papel de intermediarios que asumían entre los evangelizadores y las masas indígenas. El conocimiento de la región, la transmisión de las órdenes, la retirada de los subsidios financieros o en especie, la convocatoria de equipos de trabajadores, artesanos, albañiles y pintores para el convento, debían ineludiblemente hacerse por su mediación. En caso de conflicto con los monjes que administraban la parroquia, los indios no dudaban en apelar a una orden de la competencia —por ejemplo los dominicos para sustituir a los franciscanos— o al clero secular, menos exigente sobre la ortodoxia de los indígenas.

A pesar de estas tensiones, que en el siglo XVI raramente desembocaron en enfrentamientos, predominó la cooperación; sin ella, ni obras ni arte «colonial», pero tenía sus compensaciones. Por haber participado, de todas las maneras posibles, en las obras de construcción y de embellecimiento de los santuarios cristianos, las poblaciones estimaban que éstos formaban, en adelante, parte de su patrimonio. Una inversión de orden puramente físico explica la intensidad del vínculo que se establece en el siglo XVI entre los habitantes, los muros, las estatuas y los ornamentos del santuario. Cuanto más grandiosos e impresionantes eran los edificios de la iglesia, más consideraban los indios del lugar que el edificio proclamaba su supremacía sobre los de los alrededores, tomando el relevo de manera inconfesada, a menudo a espaldas de los monjes españoles, de un pasado prestigioso que se remonta a mucho antes de la conquista española.

Esta inversión no es comprensible más que restituyendo a los indios la parte importante que les corresponde en los frescos de las iglesias y los conventos. Los monjes les enseñaron las técnicas de occidente y les incitaron a copiar modelos europeos. Pronto, los pintores mexicanos sobresalieron hasta el punto de producir obras que los misioneros no dudaban en comparar con los cuadros de Flandes o de Italia. A mitad del siglo, el conquistador y cronista Bernal Díaz del Castillo coloca a tres pintores indígenas de México, Andrés de Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo al mismo nivel que Miguel-Angel y Berruguete[6]. Pero el arte de la copia, por excelente que sea, se queda en un ejercicio pasivo al cual no podían limitarse artistas herederos de la tradición pictórica prehispánica. Los



Como el pintor de monasterios, el plumajero indígena ha aprendido a realizar obras, aliando las formas europeas con lo que conserva de su arte ancestral.
Las viñetas polícromas del Códice de Florencia nos restituyen al artista en el corazón de su creación, a la manera en que, siglos más tarde, la Enciclopedia de Diderot declinará los gestos de los oficios y de las artes. Los mosaicos de plumas que surgieron de estos talleres encantaron a los españoles. Estos multiplicaron los pedidos y enviaron las obras más asombrosas a España y a Italia. Es este uno de los raros testimonios del arte indio de la época colonial que ha atravesado el Océano Atlántico para enriquecer las colecciones de los museos europeos.

numerosos códices pintados por los indios después de la conquista española abundaban en investigaciones y descubrimientos que han podido enriquecer la realización de los grandes frescos conventuales. En el taller de San José de los Naturales, que fundó el franciscano Pedro de Gand en México, los artistas pintaban indiferentemente códices y telas. Experimentaban y preparaban técnicas mixtas, incluyendo elementos indígenas tomados de los europeos[7]. Este dominio tau rápidamente adquirido obedece igualmente a impulsos más secretos: la imagen europea fascinaba a los indios, hasta el punto de que algunos los robaban por curiosidad, con el simple fin de poderlos contemplar[8].

El convento de Actopan

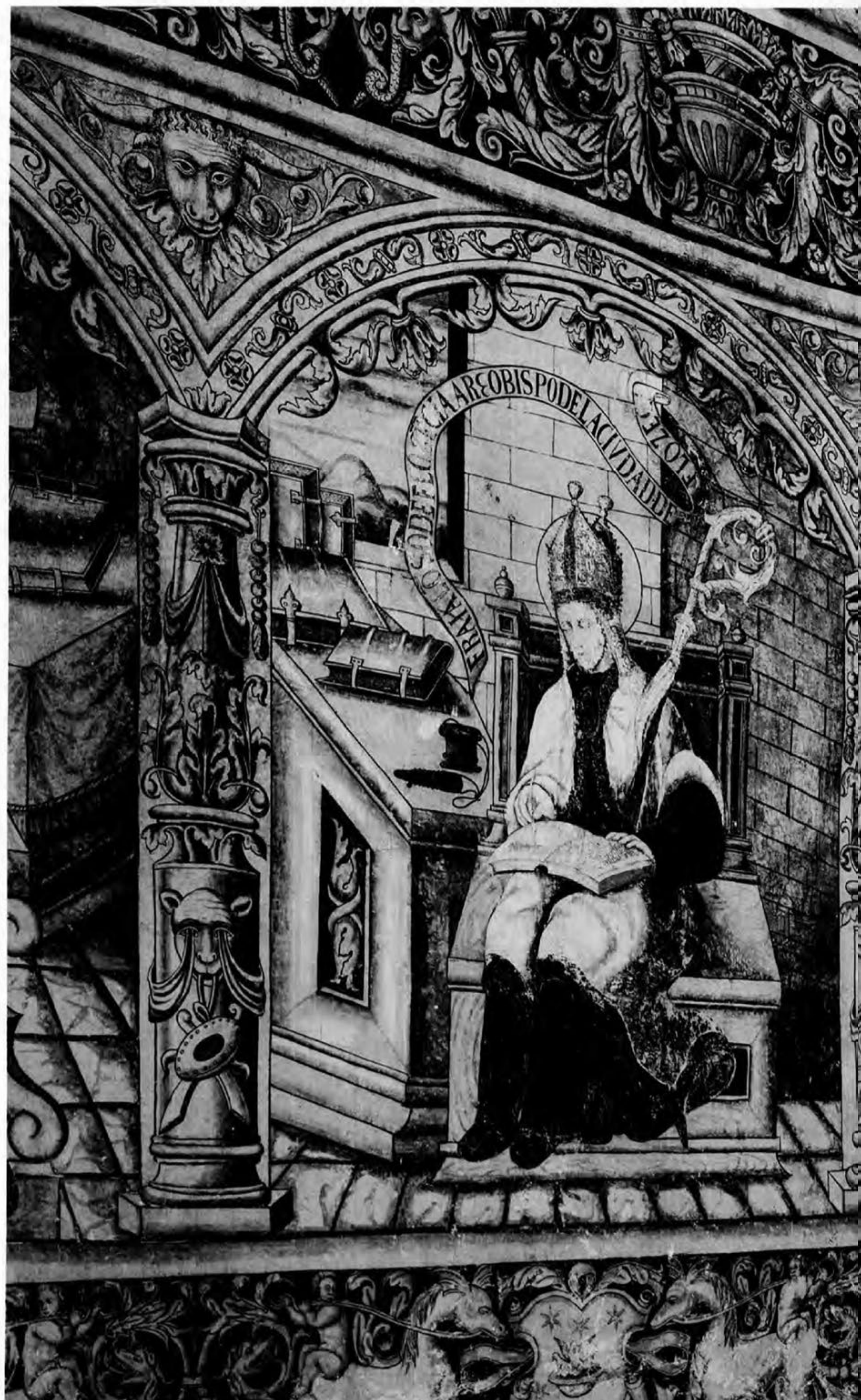
La fundación del convento de Actopan en el norte del valle de México participa en los esfuerzos desplegados por la orden de los agustinos para unirse a la «conquista espiritual» de México, ocupando regiones todavía no acaparadas por sus rivales franciscanos y dominicos. La Orden de San Agustín sufría la desventaja de una implantación tardía en Nueva España: no llegó a México hasta 1533, doce años después de la caída de México y diez después del desembarco de los primeros franciscanos. Pero a diferencia de los franciscanos, no estaba limitada por un voto de pobreza colectiva, lo que le permitía multiplicar las construcciones suntuosas como las del monasterio de Actopan. En la orden de San Agustín, la decoración ya era de ordinario espléndida e incluso los objetos de los que se rodeaban los monjes denotaban un lujo que los religiosos denunciaron; sillas excesivamente ornamentadas, cojines recubiertos de tafetán, botones y ropa interior de colores. Es el mismo lujo que encontramos desplegado en los frescos de la gran escalera del convento.

La implantación del convento de Actopan no resulta indiferente. El Mezquital y la Sierra Alta de Hidalgo, al norte del valle de México, son regiones áridas, con mal acceso, que se reparten montaña y estepa. Desde 1536, tres años después de su llegada, la orden decidió hacer un centro de sus campañas de evangelización. Los conventos de Atotonilco y de Molango fueron fundados entonces. Las dificultades de la empresa desanimaron a los misioneros más entusiastas[9]. Una segunda ola de creaciones se dedicó a multiplicar las casas de postas entre la capital de la Nueva España y las zonas de misiones. Lo cual explica la fundación en 1548, del convento de Actopan, una etapa en la ruta hacia las regiones inhospitalarias del norte, implantado en una localidad agrícola, como lo indica su nombre en lengua náhuatl: Actopan proviene de Atocpan, «En la tierra densa y fecunda». Los indios de la región eran campesinos otomíes, cuya lengua era singularmente difícil y que hacían el papel de parientes pobres al lado de los Nahuas del




SANTO GVILLERMO
DVQVE DE AQVITANIA
ARÇOBISPO DE NAPOLES
DE VRBINO

Como antaño el fiel indígena, el visitante continúa sorprendiendo a estos dignatarios de la iglesia medieval en la intimidad del recogimiento y el estudio. Refugiados lejos de la mirada del mundo, ahí están expuestos sin saberlo a los ojos de los monjes y los neófitos, por la magia de un grabado metamorfoseado en fresco gigantesco.





Rota por las danzas de las filacterias, la inmovilidad serena de dos personajes contrasta con la profusión de ornamentos, de grotescos, de figuras gesticulantes que les cercan por todas partes.

centro del país: no habían llegado a desarrollar sociedades tan complejas y tan ricas. lo que les valía la condescendencia de los indios de lengua náhuatl, aunque pudieran ser notables guerreros.

Se saben pocas cosas sobre la construcción del convento, del cual se admira todavía la majestuosa fachada plateresca, flanqueada por una alta torre de estilo mudéjar. Fray Andrés de Mata dirigió la gran obra y Fray Martín de Acevedo, que fue prior en los últimos años del siglo XVI, emprendió las obras de ampliación. ¿Fue también responsable de las pinturas de los frescos que decoran los edificios y, en concreto, del hueco de la gran escalinata? Martín de Acevedo aparece sobre uno de los paneles junto con dos caciques indígenas, Juan Inica Atocpa y Pedro Ixcuincuitlapilco, pero el estilo de las figuras es distinto del que domina en los grandes conjuntos, probablemente anteriores. En cualquier caso, la iniciativa del prior revela las estrechas relaciones que unen a los religiosos y a los notables indígenas de las comunidades locales. Actopan se convirtió igualmente en un poblado español, como lo testifican un primer bautismo en 1546 y, medio siglo más tarde, la existencia de una cofradía de Nuestra Señora del Rosario, administrada en 1600 por el mayordomo español Marín Pérez de Torres[10].



El interés prestado por los agustinos a una propedéutica de la imagen es indiscutible. Se da libre curso en los auténticos programas iconográficos que se repiten en los diferentes monasterios. Suponen la formación de pintores indígenas susceptibles de desplazarse por todo México para realizar obras «de estilo románico», es decir, renacentista[11]. Estos programas no tienen todos el mismo contenido ni la misma ambición. Existe un programa didáctico, evangelizador y hagiográfico que se dirige a las masas indias y accesoriamente a los españoles que viven en los alrededores del Monasterio. Está destinado a inculcar conocimientos elementales, en forma de imágenes extraídas de la biblia y de la tradición. Debe igualmente actuar sobre los espíritus, extendiendo el miedo a la condenación eterna, que se supone debe sofocar las veleidades de retorno al paganismo o poner fin a las idolatrías clandestinas. La capilla abierta del monasterio responde a esta necesidad[12]. Está constituida por una bóveda colosal destinada a acoger a los oficiantes y a los notables indígenas y españoles. En las paredes, los frescos reproducen las escenas del antiguo testamento y los tormentos del infierno. Un mensaje análogo, más explícito todavía, está presente en las pinturas de Santa María Xoxoteco, una pequeña capilla de la sierra. Puede uno interrogarse sobre la eficacia de estos mensajes y la manera en que los indios lo interpretaban. Las fuentes revelan que estas iconografías eran registradas por las memorias indígenas y resurgían en las visiones, los sueños y los delirios, al hilo de una colonización de lo imaginario, cuyos ejemplos se multiplican en el transcurso del siglo XVI[13].



La gran escalinata de Actopan

La escalinata de Actopan es un lugar privilegiado del Renacimiento mexicano cuya decoración plantea bastantes preguntas. En los muros gigantescos de este cubo de mampostería se alinean los santos y los doctores que dieron sus cartas de nobleza a la orden de San Agustín y a la tradición católica: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio (?), San Nicolás Tolentino, los obispos, los arzobispos, los cardenales. Los grabados de donde se han sacado los frescos de la escalera han sufrido tal ampliación, que el visitante tiene la sensación de pasar entre inmensas pantallas sobre las cuales se están proyectando imágenes. Este cambio de escala suscita un sentimiento de extrañeza que se explica, en parte, por el tamaño poco habitual de las imágenes originalmente concebidas para ornamentar las páginas de un libro. Los detalles insignificantes en el original adquieren proporciones innsitadas que transforman su alcance y atraen anormalmente la mirada. El gigantismo de los personajes repercute en el impacto de las escenas que se ofrecen a la vista. Las figuras fundadoras adquieren una presencia aplastante que se puede interpretar de diversas maneras. Los monjes presentaban de esta manera a sus ancestros espirituales a los indios que regían, con una solemnidad igual a la superioridad que pretendían detentar sobre sus fieles. El cálculo era juicioso. Para las sociedades indias preocupadas, tanto como los mundos ibéricos, por genealogías y linajes, la exposición de una galería de predecesores prestigiosos constituía el fundamento de la legitimidad del poder de los agustinos y familiarizaba a los indígenas con un pasado que les era extraño. A la manera de los códices que mostraban a los príncipes indios cubiertos de los atributos de su poder, los frescos agustinos exponían la grandeza de los nuevos maestros, ataviándolos con sus signos distintivos: las mitras, los tinteros, los libros y las plumas sustituían a las diademas, los matamoscas y otros ornamentos de plumas multicolores. La ausencia de vínculos de parentesco entre estos ancestros no era algo que pudiera sorprender a los indios, a quienes los monjes les inculcaban que un parentesco espiritual tenía más fuerza que un parentesco ordinario.

Pero, ¿la acumulación de estas figuras, no tenía otro significado a los ojos de los indios? Según la tradición indígena, todo miembro de un linaje se consideraba que debía amasar un «calor», una energía divina en el transcurso de su existencia y transmitirla a sus sucesores, siendo este capital precioso susceptible de incrementarse o dispersarse según la capacidad de sus titulares pasajeros. Los indios podían sentirse inclinados a aplicar estas viejas ideas a los que tenían ante sus ojos. La multiplicación de los santos entre los antepasados de la orden, dotaba a los agustinos de un patrimonio de fuerzas sagradas que apoyaba sus pretensiones y garantizaba durante largo tiempo su supremacía. La escala y la reunión de las

La escalinata del monasterio de Atotonilco el Grande es en sí misma un curso de filosofía ilustrado, figuras de Sócrates, Platón, Aristóteles, Pitágoras, Cicerón y Séneca rodean la de un majestuoso San Agustín.



Ibi, ac super Indos ad Fidem Christi conversos, et alios christicolas ad dictum opus eosdem comitantés omnimodam authoritatem nostram in utroque foro habeant

tantam quantam ipsi et per eosdem deputati de fratribus suis, ut dictum est, judicaverint oportunam,

et expedientem pro conversione dictorum Indorum, et manutentione, ac profectu illorum et aliorum praefactorum in Fide Catholica, et obedientia Sanctae Romanae Ecclesiae,

et quod praefata authoritas extendatur etiam quoad omnes actus espirituales exercendos, qui non requirunt ordinem Episcopalem

figuras manifiestan esta riqueza energética de una manera inmediatamente legible para el ojo indígena[14].

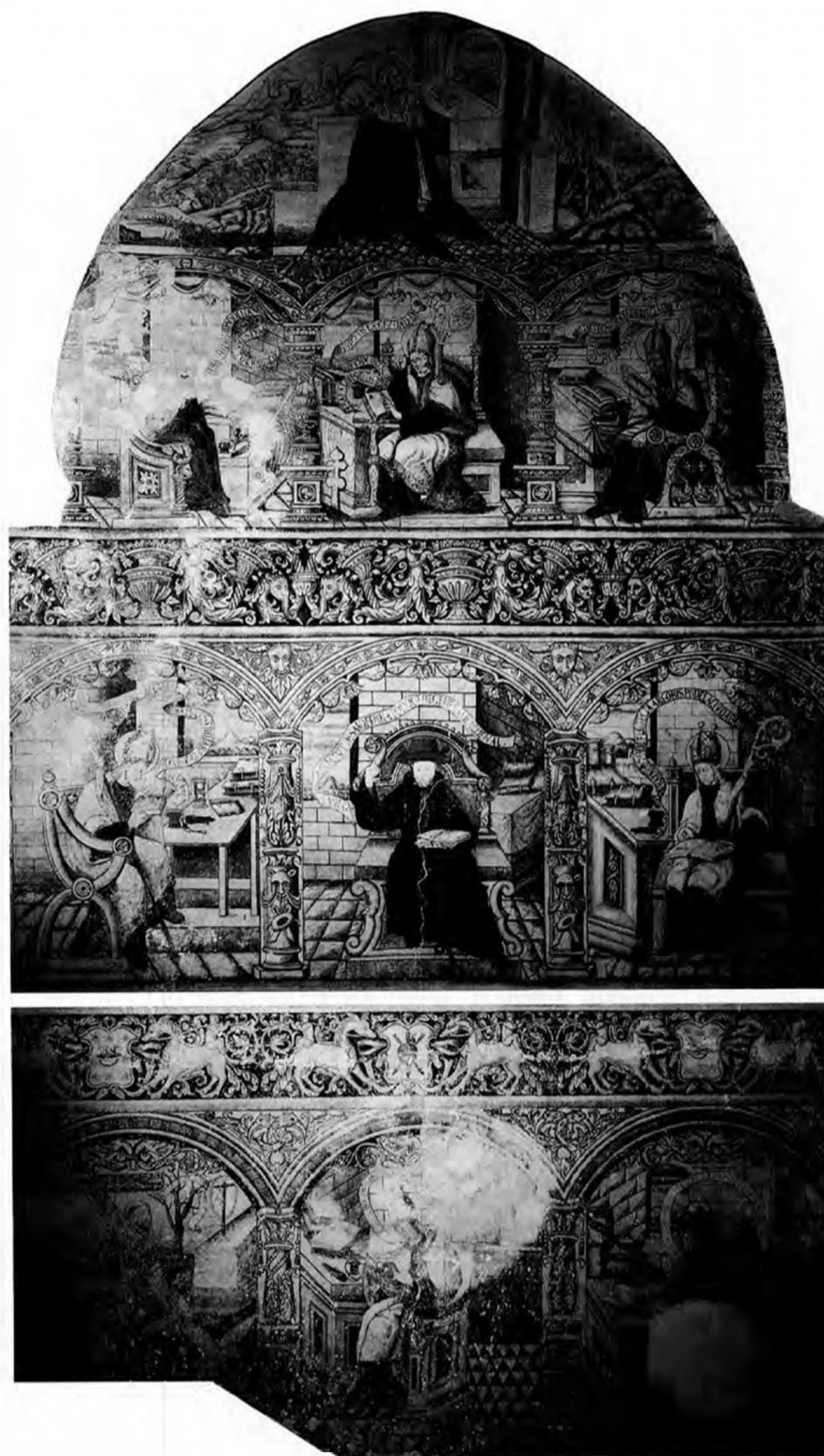
Pero aquí estamos todavía lejos de agotar los significados y las implicaciones de los frescos de la escalera de Actopan. Estas imágenes no se limitaban a expresar la reivindicación de ancestros gloriosos y la expresión de una hegemonía espiritual reafirmada en el transcurso de los siglos. A través de estas grandes figuras, recrean el pasado de una Europa lejana a la cual, la mayor parte de los religiosos no volverán jamás. Es la ventana intelectual del programa agustiniano, foco central en el seno de una orden que no ha cesado de valorar la reflexión y la filosofía. Actopan acogía, por otra parte, un centro de enseñanza superior, destinado a la formación de los monjes agustinos: uno de los tres «estudios de artes» de los que disponía la orden en 1575[15]. No sabríamos perder de vista esta vocación cuando se contemplan los frescos del convento. Sobre los de la escalera de Actopan, la frecuencia de los símbolos de pensamiento, del saber y de la creación intelectual rayan la saturación: el libro, el tintero, la pluma, el escritorio, el acto de leer y de escribir se reproducen hasta la saciedad, tanto en estas pinturas como en los grabados que las han inspirado. Incluso la imagen de una factura tan rudimentaria como la que adorna la edición de Valladolid (1515) de las Meditaciones de San Agustín, está organizada alrededor de la representación de la lectura. Amplio o limitado, este repertorio de símbolos es suficiente para designar de manera irrefutable un tema y una actividad tan abstractos como el pensamiento en acción.





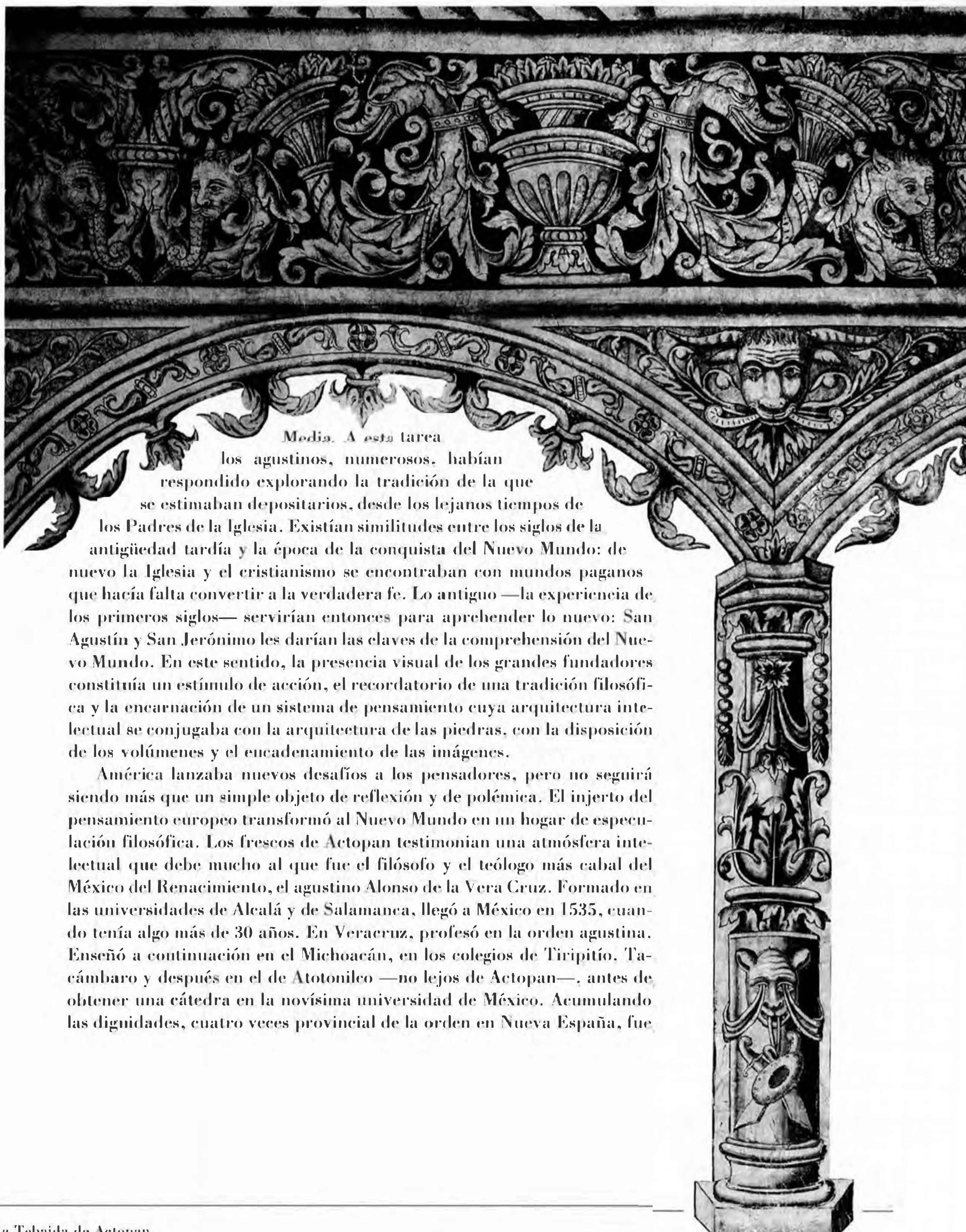
Un viaje al mundo del espíritu

Si el desfile de estas figuras fundadoras conlleva una enseñanza que se dirige tanto a los agustinos como a los indios más dotados, para los monjes es mucho más que un recordatorio en la memoria o un homenaje piadoso. Estos frescos no se reducen a una página de la historia del pensamiento cristiano, colocada en los muros de un convento. El gigantismo de este programa visual se impone físicamente al espectador al que engloba en el interior de un espacio cerrado, al que encierra en una presión de imágenes, horadada aquí y allá por aberturas hacia el exterior. Pero no se trata más que de falsas ventanas que dan a una naturaleza ficticia, sin ninguna relación con los paisajes mexicanos de Actopan. No son, por lo tanto, las ilustraciones de un libro que hojeamos, ni cuadros que se recorren de forma distraída, sino iconos que obligan a levantar la cabeza, escenas que nuestro ojo allá donde se pose, es incapaz de esquivar. A cada nivel, en cada nicho, la mirada se cruza con la de un maestro, o se enfrenta a la de un clérigo inmovilizado en su investigación, su lectura, su escritura.



No es posible desprenderse del sentimiento de sentirse transportado al interior de un cráneo, en la sede misma del pensamiento humano. Poniendo el entorno arquitectónico al servicio de la imagen y sumergiendo al visitante en este entorno meticulosamente calculado, esta realización adquiere un alcance más sutil. Nos muestra una imaginación, un poco a la manera en que la biblioteca laberíntica del *Nombre de la Rosa* mostraba el misterio del conocimiento. Mucho antes de Umberto Eco, los monjes de Actopan habían imaginado lo inconcebible. La escalera pintada del monasterio expresa la visualización de un universo mental e intelectual; propone una *visio intellectualis* —por retomar el vocabulario medieval— en la cual los jalones sucesivos y las señales humanas se encarnaban en hombres de la Iglesia que tienen como nombre San Agustín, San Jerónimo, San Guillermo de Aquitania. Los historiadores del arte han demostrado hasta que punto la imagen podía vincular un pensamiento en acción[16]. Así, esto es precisamente lo que muestran los frescos de Actopan. Cada santo evoca una etapa de la historia, un registro del pensamiento, una contribución a la reflexión que se armoniza con la de sus predecesores y sus sucesores, al igual que sus imágenes se yuxtaponen y se encadenan ante nuestros ojos. Pero el conjunto no adquiere su sentido último y su coherencia intelectual más que ordenado en las paredes interiores del cubo que forma el hueco de la escalera. La visita de tal espacio se convierte, gracias al genio de los pintores y del arquitecto, en la exploración del pensamiento mismo.

No se trata de un juego gratuito, al cual se hubieran entregado monjes desocupados, nostálgicos de los bancos de la universidad española. Este programa visual ilustra la historia de una filosofía indisociable del desarrollo de la conquista de América. El pensamiento de los misioneros y, en concreto del dominico Las Casas, el defensor de los indios, no es, en efecto, concebible sin el fundamento que le aporta la obra de San Agustín[17]. La *Ciudad de Dios* es la fuente de una reflexión que considera el advenimiento de la nueva cristiandad en América. La justificación de la cristianización de los indios, el análisis de las culturas precolombinas, la fundación de una cristiandad purificada beben ampliamente de la tradición agustiniana. El descubrimiento de América ha constituido un gigantesco desafío al pensamiento europeo del renacimiento: hacía falta integrar multitudes humanas en la historia universal, comprender su pasado, imaginar su futuro, recorriendo los sistemas intelectuales elaborados en el transcurso de la Edad



Media. A esta tarea los agustinos, numerosos, habían respondido explorando la tradición de la que se estimaban depositarios, desde los lejanos tiempos de los Padres de la Iglesia. Existían similitudes entre los siglos de la antigüedad tardía y la época de la conquista del Nuevo Mundo: de nuevo la Iglesia y el cristianismo se encontraban con mundos paganos que hacía falta convertir a la verdadera fe. Lo antiguo —la experiencia de los primeros siglos— servirían entonces para aprehender lo nuevo: San Agustín y San Jerónimo les darían las claves de la comprehensión del Nuevo Mundo. En este sentido, la presencia visual de los grandes fundadores constituía un estímulo de acción, el recordatorio de una tradición filosófica y la encarnación de un sistema de pensamiento cuya arquitectura intelectual se conjugaba con la arquitectura de las piedras, con la disposición de los volúmenes y el encadenamiento de las imágenes.

América lanzaba nuevos desafíos a los pensadores, pero no seguirá siendo más que un simple objeto de reflexión y de polémica. El injerto del pensamiento europeo transformó al Nuevo Mundo en un hogar de especulación filosófica. Los frescos de Actopan testimonian una atmósfera intelectual que debe mucho al que fue el filósofo y el teólogo más cabal del México del Renacimiento, el agustino Alonso de la Vera Cruz. Formado en las universidades de Alcalá y de Salamanca, llegó a México en 1535, cuando tenía algo más de 30 años. En Veracruz, profesó en la orden agustina. Enseñó a continuación en el Michoacán, en los colegios de Tiripitío, Tacámbaro y después en el de Atotonilco —no lejos de Actopan—, antes de obtener una cátedra en la novísima universidad de México. Acumulando las dignidades, cuatro veces provincial de la orden en Nueva España, fue



más tarde prior de Madrid e inspector, o visitador, de la provincia de Nueva Castilla. Por sus vínculos con Vasco de Quiroga, Fray Luis de León, Bartolomé de Las Casas, pertenece a un medio intelectual que desborda el marco europeo para extenderse a las riberas del Atlántico, tanto en Europa como en México y en Perú. Fray Alonso de la Vera Cruz se preocupó de la evangelización y de la educación de los indios, intervino en cuestiones de principio y de aplicación práctica, y al mismo tiempo tomó la defensa de los privilegios de las órdenes regulares que los arzobispos se dedicaban a restringir. El filósofo murió en México en 1584, dejando una obra filosófica que fue la primera impresa en América. Reúne tres tratados mayores: *Recognitio summulurum, Dialectica resolutio et Physica speculatio*, así como el Espejo de los esposos, o *Speculum conjugiorum* (1565), donde aborda la espinosa cuestión del matrimonio indígena, refiriéndose a los indios del centro de México, de Michoacán y de Nicaragua.

La escalera de Actopan no es una obra aislada. En otro establecimiento agustino, en Atotonilco el Grande, que por otra parte había frecuentado el teólogo Alonso de la Vera Cruz, los pintores representaban a los filósofos Sócrates y Platón, Aristóteles y Pitágoras, Séneca y Cicerón. La página que da título a los *Comentarios sobre Aristóteles* de Juan de Ginés de Sepúlveda, publicados en París en 1536, sirve de modelo a los grandes retratos que se erigen como tantas señales físicas, referencias encarnadas en la campiña mexicana donde nada podía alimentar la memoria de la Antigüedad y de los Padres de la Iglesia.

Una Tebaida americana

Pero los monjes no olvidaban tampoco su vocación eremítica. Los ascetas que poblaron la región de Tebas, o la Tebaida, en Egipto, en los primeros siglos de nuestra era mantenían un prestigio sin igual: eran «los ángeles terrestres de la Tebaida Superior, cuando Egipto fue el cielo de sus astros». Fundada en 1256, la orden de los agustinos tenía vocación de comunidad de eremitas cuya vida se sometía a la regla de San Agustín. La existencia solitaria en medio de poblaciones indias todavía sumergidas en el paganismo de los ídolos permitía volver a encadenarse con estos siglos lejanos y gloriosos. Muchos agustinos soñaban con fundar una «Tebaida americana» que superaría a su modelo egipcio[10]. Esta preocupación explica que en el convento de Actopan y en otros monasterios, los monjes hayan hecho pintar frescos que describan la existencia de anacoretas de la Tebaida. América debía hacer una réplica del viejo Mundo y separándolo, lo conseguiría: su Tebaida sería la provincia mexicana de Michoacán.

La imagen tenía antecedentes ilustres, como *Las escenas de la vida eremítica* pintadas por Paolo Ucello hacia 1460, donde se observa la



«Nuestros Venerables Padres Anacoretas vivían tan solos y retirados que sólo por Pascua se reunían tales monjes, como se cuenta en la vida del padre de la Tebaida, San Antonio.
Estas reuniones no estaban hechas para distender el espíritu, sino para debatir las dificultades y los casos de conciencia de esta iglesia primitiva.»
(*Matías de Escobar*, Tebaida americana).





misma compartimentación de los espacios figurativos, indiferente a la perspectiva geométrica[19]. Sirve también de intermediario entre el prototipo legendario y las perspectivas de la evangelización, como si tendiera a un modelo a poner en práctica entre los indios de la Nueva España. La experiencia ascética en México tentó a miembros de la orden como Juan Bautista de Moya, que se internó en las regiones tropicales, «porque sabía que en este entorno se habían retirado los demonios para escudarse y cómo no podían ser vencidos más que con la plegaria y el ayuno [...] su plegaria, su ayuno y su penitencia no tuvieron fin»[20]. Evitaba beber productos de maceración, vivía prácticamente desnudo, para mejor exponerse a los parásitos, a las picaduras de mosquitos y de insectos; a guisa de alimentación, se contentaba con tamales reducidos a cenizas y un poco de maíz asado. A su vez, estas hazañas inspiraron a los maestros de obras de los conventos, orgullosos de añadir a las proezas de los monjes de la antigüedad, las de los agustinos de la Nueva España. Era, una vez más, inscribir la historia reciente de una América, por otra parte desconocida, en la gran tradición de la orden y de la Iglesia. Sobre la portada de Atotonilco aparecían fray Antonio de Roa y fray Juan de Sevilla. En Quezaltenango, como nos informa el cronista Grijalva, está el milagro de fray Nicolás de Vite salvado de las aguas de un torrente en crecida, que inmortaliza una pintura realizada para garantizar por siempre su autenticidad.

El reino de la escritura

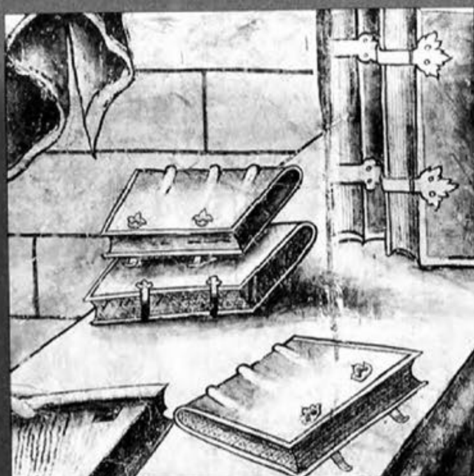
Los indios de Actopan parecían bien alejados de un arte que calca los grabados europeos, que está lleno de referencias históricas y filosóficas que hubieran parejamente desarrollado el campesino de Castilla y el artesano de Granada. La mano indígena está, por otra parte, constantemente presente ante nuestros ojos. Son los indios los que, bajo la dirección de los monjes, han procedido a la reproducción de los motivos, encargándose a la vez de la gran obra y dedicándose a la decoración hasta sus menores detalles. Los frisos y los bordes de los grabados que rodean las escenas retenidas por los agustinos se han inspirado en un decorado lujoso que satura el espacio, a la manera de los pictógrafos que recubrían los antiguos códices. Festones, acantos, grotescos, cabezas de monstruos, animales fantásticos y columnas marianistas, componían una jungla de formas que hervía ante la mirada, con una exuberancia que culmina en el surgimiento de las nervaduras de la bóveda. Un mismo horror al vacío parece animar las dos tradiciones, tan diferentes en sus iconografías y sus procedimientos. Se comprende entonces que el efecto sentido no emana solamente de una intención consciente de los monjes de un cambio de escala realizado por los indios, sino también de un orden visual cuya



Imitados de los grabados europeos y de las telas de Martín de Vos, los ángeles con las alas desplegadas tuvieron una innumerable descendencia en los santuarios manieristas y después barrocos que invadieron México, del siglo XVI al siglo XVIII.


DEVRBINO







Los retratos que adornan la Gran Escalera del monasterio de Actopan ilustran a los dignatarios eclesiásticos en el marco de su gabinete, dedicados a actividades intelectuales: lectura, escritura, reflexión, meditación. Es la ocasión adecuada, para el pintor indio que copia el grabado y para el espectador indígena, de descubrir los instrumentos, los emblemas y los gestos de una civilización fundada sobre el libro y la escritura alfabética.

Las filacterias permiten, a quien sabe leer, identificar sobre el terreno los personajes elegidos por los monjes agustinos de Actopan.
Hasta tal punto destacan los caracteres netamente sobre el fondo claro, que ofrecen una lección de escritura y de tipografía. Pero se ilustran también en la tradición occidental, donde un texto puede duplicar una ilustración suministrando indicaciones que la imagen sola no necesariamente transmite.

La lección será rápidamente aprendida. A partir de la década de 1540, unos veinte años después de la conquista de México, los pintores indios utilizaban el procedimiento de la filacteria para ornamentar sus manuscritos pictográficos: haciendo de la leyenda un dibujo ornamental, aunque sin quitarle su valor informativo, la técnica medieval se integraba con facilidad en las composiciones, en las cuales el elemento visual y las pictografías amerindias no habían cesado de ser el elemento predominante.





organización sumerge en parte sus raíces en el pasado prehispánico. Las torpezas aparentes traicionan menos un defecto de habilidad que la dificultad encontrada en representar estas formas, estas cosas y símbolos tan poco familiares.

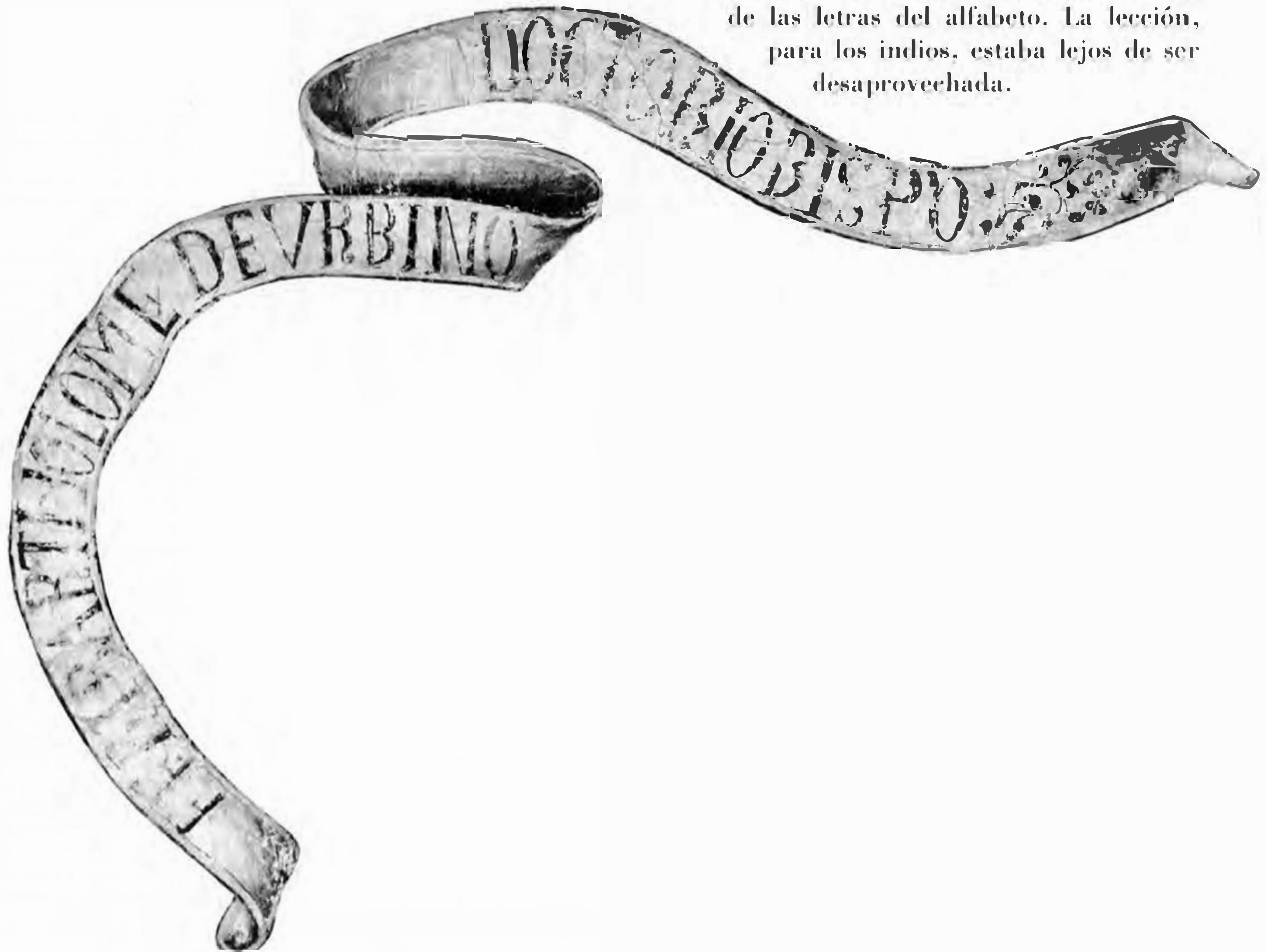
La intervención de la mano indígena es manifiesta en las invenciones: un diablo ridículamente ataviado como portador del *tlamamo* aparecía en medio del fresco de la Tebaida, sustituyendo la figura tan familiar del servidor indio con calzado europeo. Los errores de atribución traicionan el margen dejado a los indios del *tlacuilo*. Son flagrantes en una obra de la misma época que hemos ya comentado, los *filósofos* del convento de Atotonilco. El fresco está inspirado, tomado con algunos desfases, de un grabado realizado en un taller parisino. Pero el Cicerón corresponde al Séneca de París mientras que el Séneca mexicano es una reproducción del Platón parisino[21]. Un pintor europeo, *a fortiori* un agustino, no hubiera cometido jamás semejante menosprecio. Por el contrario, un indio incapaz de leer las leyendas de los grabados podía cometer errores parecidos. En Epazoyucan, otra alta sede de la pintura mexicana, los pintores a su vez se han inspirado en la tradición flamenca, de Italia y de los primitivos españoles, para adornar las cuatro esquinas del claustro con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen: si la Virgen del *Descenso de la cruz* evoca a las de Van der Weyden, si los judíos del *Ecce Homo* son siluetas al estilo de Jerónimo Bosch, si el conjunto debe mucho a los grabados de Shongauer, el hieratismo de las composiciones y de las caras refleja la omnipresencia de la intervención indígena en este notable conjunto[22].

¿Pero qué percibían los indios que realizaban los frescos y contemplaban las imágenes? En la gran escalera de Actopan, la tradición intelectual de los agustinos se expresa mediante un arsenal de símbolos y de variaciones que se ordenan alrededor de los escritos. La difusión de esta técnica de expresión y de comunicación, inédita en América, ha constituido sin duda una de las facetas más subversivas y más innovadoras de la invasión europea. En Actopan, como en otros conventos de la orden, las masas indias adquirieron la costumbre de identificar el poder de los monjes y del Dios cristiano con la presencia material del libro y las magias de la escritura. Estas innovaciones, sin precedentes en su tradición, les señalaban la existencia de saberes misteriosos, pero que eran suficientes para demostrar la superioridad de los maestros actuales, con tanta eficacia como los caballos y los arcabuces.

Los indios estaban fascinados por los poderes de estos «papeles que hablaban» y rápidamente, bajo la batuta de los misioneros, una minoría aprendió a leer, y también a escribir y a caligrafiar. Los franciscanos ejercieron en este campo un papel pionero sobre el cual volveremos a hablar, pero los agustinos no fueron menos. Según su cronista Grijalva, «en todos

los conventos hay escuelas que dan al patio de la iglesia, y donde se les enseña a los niños a servir en la misa, *a leer, a escribir*, a cantar y a tocar instrumentos de música»[23]. Si bien los agustinos se contentaban con enseñar el catecismo a la masa de los niños, seleccionaban a los más hábiles, los más dotados para el canto, con el fin de iniciarlos en la lectura y en la escritura[24].

La enseñanza de los monjes dio frutos sin tardanza, creando en la población india una franja hispanizada, dispuesta a apropiarse de una de las claves del poder español: el arte de la escritura. Es la escritura de los notarios la que en adelante garantiza la posesión de la tierra, es la escritura de las crónicas la que sentaba el pasado de los linajes en actas debidamente autentificadas, es la escritura de los jueces la que dictaba la ley de los europeos, es la escritura de los curas la que hablaba de la vida después de la muerte. A este respecto, por paradójico que pueda parecer, los grandes frescos de la escalera de Actopan son menos un derroche de imágenes piadosas que el triunfo de una cultura de lo escrito, donde eclesiásticos prestigiosos repiten uno de los gestos fundamentales de la cultura occidental, el trazado de las letras del alfabeto. La lección, para los indios, estaba lejos de ser desaprovechada.





2

Los Centauros de Ixmiquilpan



«Tengo el propósito de contar
las metamorfosis de los seres en formas nuevas»
Ovidio, Las Metamorfosis, I-1

En el noroeste de la región de Actopan, una iglesia fundada por los agustinos alberga frescos aún más sorprendentes que los del gran monasterio. Guerreros indios surgidos de los tiempos prehispánicos y vestidos con sus atavíos de caballeros-tigres se enfrontan a centauros, sobre un decorado donde las guirlandas se metamorfosean repentinamente en monstruosas lianas dotadas de vida e instintos homicidas. Cada detalle es en sí mismo un misterio que no puede resolverse más que desenredando, uno por uno, los hilos que conducen a este fresco, suponiendo que la madeja que nos ha llegado sea todavía completa.

Fuera de los valles de regadío, abundan los cactus. «Cabezas de anciano», cactus cirio, nopales de penca, pitas que le dan a la región de Ixmiquilpan una fisonomía irresistiblemente mexicana[1]. El paisaje llano, seco y árido donde se alza la aldea, da paso, por el norte, a montañas que se inclinan sobre las gargantas del Amajac. En la época prehispánica, Ixmiquilpan era un señorío poblado por indios Otomíes y algunos Pames. Llevaba entonces el nombre de Zecteccani en lengua otomí[2] y se encontraba en la esfera de influencia de Xaltocan, una provincia nahua situada al norte del valle de México, cuyos «señores naturales» se vanagloriaban de pertenecer a un antiguo linaje, que databa de la época de los Toltecas[3]. Pero a partir de los disturbios que acompañaron a la conquista y bajo la presión española, los señores de Xaltocan perdieron el control de Ixmiquilpan. En 1535, la corona nombró un corregidor. Algún tiempo más tarde, el descubrimiento de filones de plata atrajo la atención a estos parajes. Llegaron a la región españoles ávidos de hacer fortuna, acompañados de sus sirvientes y esclavos; mercaderes y muleteros siguieron su ejemplo, introduciendo técnicas nuevas y los rudimentos de una economía de tipo europeo. A finales de la década de 1540, se instaló un *alcalde mayor*, en las minas de Santa María y San Juan. La presencia de dos representantes de la corona española, un corregidor y un *alcalde mayor*, rodeados de un embrión de administración, reforzó la influencia europea en el pueblo indio y en la aldea minera.



«Por lo que respecta a la provincia de los Chichimecas, hay que decir que es tan rica en plata que provee todas las riquezas que parten hacia España, y que engendra hombres tan robustos y tan ágiles que ellos y sus mujeres llevan al hombro fardos dos veces más pesados que los nuestros...»

La llegada de los misioneros acentuó a su vez la hispanización de la región. Al no estar Ixmiquilpan en absoluto alejada de Actopan, la orden de San Agustín envió algunos religiosos a partir de la década de 1550. Muy pronto se construyó un monasterio agustino. Mientras los agustinos evangelizaban a los Otomíes del pueblo, un sacerdote secular velaba por la salud de los mineros de Santa María y de San Juan. Las minas empleaban esclavos negros además de una mano de obra indígena, mexicana y otomí, que venía para venderse por un salario mensual. Esta revolución local no tenía otras repercusiones que las económicas. Su modo de vida lo lograban desestabilizando a los indios que se habían visto proyectados en un mundo de explotación salvaje y de beneficios rápidos. A partir de 1569,

el vicario de las minas denunció los estragos de la embriaguez y exigió a las autoridades indígenas severas medidas contra los grandes bebedores y las casas donde se preparaba el *pulque*, el jugo fermentado de agave que se subía tan fácilmente a la cabeza de los naturales del país.

Un núcleo de funcionarios, de mineros y de eclesiásticos, una veintena de miles de indios[4] y unos contactos frecuentes con la capital mantenían a Ixmiquilpan y sus alrededores en una actividad febril, que el visitante tiene dificultades para imaginarse hoy en día. A partir de 1572, la creación, en el seno del monasterio, de un centro de enseñanza en donde los monjes aprendían latín, hizo de Ixmiquilpan un pequeño núcleo intelectual, sin nada en común con el relativo aislamiento del lugar y su alejamiento de las ciudades de los virreyes[5]. La gloria de Dios, los imperativos de la cristianización, el beneplácito de los españoles de la zona y los visitantes de paso, justificaban que se pusiera un cuidado especial en la decoración de la iglesia. El nivel de educación que se dispensaba no resulta, probablemente, extraño a las asombrosas referencias de las cuales aparecen impregnados los frescos.

La guerra chichimeca

El pequeño mundo de Ixmiquilpan se mezcló también con la gran aventura de la conquista del norte. A partir de 1546, el descubrimiento de las minas de plata de Zacatecas, las más importantes de México, provocó una riada hacia el metal precioso que arrastró a españoles, negros, mulatos, mestizos e indios del centro del país hacia los desiertos del norte. Surgieron ciudades mineras reagrupando a una población mixta que soñaba con hacer fortuna, de la noche a la mañana, gracias al descubrimiento de un filón prometedor. Estos enclaves en el desierto no podían subsistir sin recibir del sur, es decir, del valle de México, todo tipo de equipamento y vituallas. Desde la capital, se ponían en movimiento largas caravanas de carros para llegar hasta Zacatecas. Cargamentos de maíz, de herramientas, de ropa tomaban la ruta de las minas. El ganado que proveía de carne a los mineros levantaba el polvo de las pistas y buscaba los puntos de agua bajo el sol cegador del trópico. Los indios de Ixmiquilpan debieron contribuir a la creación del eje comercial y militar que vinculaba, por otra parte, México a Zacatecas.

El avance español tropezó con la resistencia pertinaz de los indios nómadas ya que el norte de México no estaba vacío más que para los europeos. En realidad, estaba poblado por tribus chichimecas, repartidas en distintas grandes naciones: Guachichiles, Zacatecos, Guamares y Pames. Cada uno de ellos tenía razones para llamar la atención de los españoles. Los Guachichiles debían su nombre a su color predilecto: llevaban





tocados de plumas rojas, se pintaban el cuerpo de rojo e incluso llevaban sombreros o gorros de piel del mismo color. El territorio de los Pames se extendía hacia el sur, hasta la región de Meztitlán y Ixmiquilpan. Ocupaban una región muy vasta, que cubría el norte de la provincia de Jilotepec, la zona de Acámbaro y llegaba a los límites de la Huasteca. Esta nación chichimeca era la que los indios de Ixmiquilpan tenían que bordear o hacerle frente, bien porque tuvieran que sufrir sus ataques en la sierra o porque acogieran a los prisioneros condenados a trabajar en las minas. Los grupos en vías de sedentarización podían parecer menos inquietantes, entre ellos la minoría Pame de Actopan o los indígenas de Acicastla, establecidos no lejos de las minas de Ixmiquilpan[6].

En la segunda mitad del siglo XVI, Ixmiquilpan se encontraba, por lo tanto, en los límites de la «Gran Chichimeca», tan próxima a ese mundo hostil y agitado, que las autoridades españolas tenían la costumbre de recoger en la aldea informaciones sobre los movimientos de las tribus de la frontera[7]. Los Otomíes compartieron con los demás indios unas obsesiones que llamaban la atención de los nómadas. Los pueblos sedentarios del centro de México habían dado a todas estas tribus la apelación peyorativa de Chichimecas, es decir de «perros salvajes».

Bastante antes de la conquista española, las ciudades de la alta meseta rivalizaban con los nómadas, cuyas incursiones amenazaban el norte del valle de México.

Las hostilidades volvieron a comenzar con más ahínco bajo la dominación española y duraron hasta los primeros años del siglo XVII. Los Chichimecas se habían ganado una siniestra reputación, suscitando al mismo tiempo odio y miedo, lo que no impedía a los indios cristianos huir hacia el desierto para escaparse de las exacciones de los españoles o de sus caciques. Los europeos cargaron con el desprecio que los Nahuas y Otomíes tenían hacia los Chichimecas. Al descubrir el modo de vida rudimentario de estas poblaciones, que contrastaba con la opulencia y el refinamiento de las ciudades del valle de México, los conquistadores comenzaron a minimizar el peligro que representaban los nómadas. Ignoraron su capacidad de resistencia. La experiencia les quitó la razón. Frente a la avanzada de los europeos y de los indios del centro, los Chichimecas reaccionaron violentamente librando una guerrilla sin piedad, marcada por ataques relámpago, incursiones sangrientas, emboscadas homicidas. Los convoyes de españoles eran atacados, las postas arrasadas, los invasores torturados y masacrados. Los Chichimecas sabían manejar el arma del terror y el pánico para quebrar el avance del enemigo: cubiertos de pinturas corporales, completamente desnudos, asaltaban a su adversario por sorpresa con gritos estridentes. Su extraordinario conocimiento del terreno les permitía disimularse fácilmente entre las rocas, desaparecer en el desierto





La boca del infierno, Monasterio de Actopan, fresco de la capilla abierta. A la manera de los misterios de la Edad Media, los misioneros han utilizado la imagen para convertir a los indígenas. Mandaron pintar escenas infernales y monstruos para acostumbrar a estos neófitos a las concepciones cristianas de la muerte y del más allá.

y volver a resurgir de forma igualmente instantánea. La flechas que disparaban atravesaban, de parte a parte, las cotas de malla y las corazas de cuero más duras. Con el transcurso de los años, la amenaza no hizo más que empeorar. Los Chichimecas aprendieron a conocer mejor a su adversario. Adoptaron el caballo, lo que acrecentó todavía más su movilidad. Los combates contra los nómadas en el transcurso de una guerra llevada «a fuego y a sangre» agitaron toda la segunda mitad del siglo XVI.

Sin estar situados en el centro de los enfrentamientos, los habitantes de Ixmiquilpan conocían de cerca las peripecias de una guerra que, sin tregua, podía convertirse en ventaja para los nómadas y provocar una marea de guerreros hacia los centros hispanizados. Los Chichimecas no diferenciaban en absoluto entre indígenas y europeos. Tampoco trataban con indulgencia a los indios cristianos, destruyendo cosechas y casas, despojando del cuero cabelludo a sus víctimas, masacrando a los

hombres, secuestrando a mujeres y niños para reducirlos a la esclavitud. El fuerte temor al Chichimeca obsesionaba a la gente. Si los poetas españoles de México lo evocaban en sus versos, con más razón constituía para los indios de Ixmiquilpan una obsesión cotidiana no exenta, sin embargo, de una secreta fascinación. El Chichimeca había llegado a contener al invasor europeo; su lucha recordaba, en todos sus tonos, que era posible rechazar la dominación colonial y su valor guerrero despertaba la admiración. Incluso los españoles les atribuían una valentía superior a la de los veteranos de las guerras de Italia. Finalmente, el guerrero nómada conocía los misterios del desierto, sus puntos de agua escondidos, no ignoraba en absoluto los secretos del cactus *peyote* cuyo consumo provocaba sueños y alucinaciones. Todos presentían una chispa sobrehumana en el asaltante llegado del norte, la tierra de los muertos según los antiguos Nahuas.

Fiestas y combates rituales

Desde antes de la conquista española, los ataques de los Chichimecas han podido inspirar a los sacerdotes indios las puestas en escena de rituales donde se desarrollaban los enfrentamientos entre nahuas y guerreros nómadas. Estos combates ficticios podían servir para rememorar el pasado, anticipar las victorias, y ofrecer un marco lúdico para la celebración de los sacrificios humanos. Como el rito prehispánico se supone que manifiesta la realidad última del mundo, se guardarán bien de oponerse de manera contrastada al espectáculo religioso y la objetividad de los combates. La guerra antigua que se llamaba *«guerra florida»* despertaba, por otra parte, aspectos formales que la emparentaban con un rito de desarrollo programado. Las fronteras que nos gusta trazar entre las cosas y su representación no tiene lugar en el universo indígena y no estamos seguros de que hayan tenido para los españoles del siglo XVI la nitidez que nosotros les hemos asignado durante mucho tiempo. En las mentalidades indias existía, por lo tanto, una innegable continuidad entre hacer la guerra y jugar a batirse, como si se tratara de partes indisociables de un mismo comportamiento.

Si los indios mexicanos simulaban combates en el transcurso de sus fiestas y de sus liturgias, los invasores españoles no ignoraban tampoco esta práctica. La lucha mantenida contra los musulmanes durante toda la Edad Media en el marco de la reconquista de la península Ibérica, no se limitó a los campos de batalla. Suministró materia a sus danzas y a sus enfrentamientos, que oponían invariablemente a moros y cristianos. Esta diversión resulta corriente en todos los pueblos de España del siglo XVI, y en ella se pone en escena una emboscada, un desafío, o de manera más elaborada, el asalto de una ciudad, de un castillo, el salvamento









de una princesa raptada por el infiel o la recuperación de una imagen sagrada arrebatada por los turcos[8]. Indefectiblemente, el combate terminaba con la renegación del islam y la conversión al cristianismo. Los actores intentaban no tanto establecer la superioridad militar de un grupo sobre el otro, sino la excelencia y el triunfo de la verdadera fe.

Para los cristianos de España, la cruzada contra el islam constituía una dimensión crucial de su pasado y de su identidad. Como era también una obsesión que confiaban en compartir con los indios, introdujeron sin descanso en el continente americano lo que era, a la vez, una referencia histórica y un divertimento edificante. El desarrollo de la conquista de México les incitaba: la aparición de Santiago del lado de los conquistadores confirmaba el sostén que el apóstol había, indefectiblemente, aportado a la reconquista de España y trazaba un vínculo milagroso entre los campos de batalla españoles y las campañas de América[9]. Desde finales de la década de 1530, los centros de las villas de México y de Tlaxcala acogieron representaciones religiosas que mostraban a los indios la lucha contra los turcos y la conquista de los santos lugares. *La Toma de Rodas* obra representada en México, y después *La Toma de Jerusalén* representada en Tlaxcala extendieron ante los ojos de las masas indígenas, en un fasto sin precedentes, las peripecias de una conquista cuyo resultado, invariablemente, era favorable a los cristianos. No resulta indiferente que los indios hayan tomado parte activa en estas reconstituciones: construían los decorados, animaban la figuración e incluso se repartían los principales papeles, emperador, papa, sultán, capitanes y jefes de la guerra de acuerdo con las distribuciones. En Tlaxcala, las tropas de los cristianos de Europa desfilaron ante una réplica de Jerusalén y abrieron sus filas a los nuevos aliados de las Indias, que desfilaban con sus vestiduras tradicionales. Así fue como «entró por el lado opuesto la armada de la Nueva España distribuida en 10 capitanías, cada una de ellas con los uniformes utilizados para la guerra [...]. Se habían equipado con sus mejores y más ricos plumajes, estandartes y escudos, ya que todos participaban en esta obra, todos eran señores y notables y entre ellos concretamente *tecutlis* y *pilas*. [...]. En la batalla participaban los Huastecas, los Zempoaltecas, los Mixtecas, los Culinatecas[10]». Estos espectáculos tenían un considerable éxito y dejaron durante mucho tiempo huellas en la memoria de los indios, ya que las crónicas mexicanas se referían todavía a ellos generaciones más tarde.

Los monjes que dirigían estas empresas y que medían el impacto de un diluvio de imágenes animadas en los espíritus de los indígenas, exploraron estos combates ficticios con fines de evangelización. Se afanaron en expandir en los pueblos, recientemente convertidos, festividades que oponían los moros a los cristianos, apelando a la figuración y a la ingeniosidad de los indígenas. El espectáculo expresaba de una manera sintética y eficaz una verdad





simple, la supremacía de la fe cristiana, y podría, mediante el teatro de evangelización y aunque fuera con medios más rudimentarios, ganar a los indios para la causa del cristianismo[11].

Por regla general, las fiestas cristianas fueron adoptadas sin dificultad aparente por las comunidades, a las cuales se había privado de sus manifestaciones paganas. La difusión de los combates de moros y cristianos no podía por menos que plantear, de todas formas, ciertas dificultades. ¿Quiénes eran los moros? ¿Dónde se encontraban los santos lugares? El exotismo del tema y la extrañeza de la noción misma de cruzada en el contexto amerindio limitaban el alcance de esta innovación. Es cierto que en Tlaxcala los indios como tales se habían enfrentado a los moros: el acontecimiento había así creado, por lo menos visualmente, el eslabón que unía los combates rituales indígenas y las luchas de moros y cristianos. Pero lo que valía para los Tlaxcala no valía para el resto de México. Hizo falta, por lo tanto, hacer una transposición del escenario ibérico al medio rural. La lucha llevada contra los Chichimecas aportó a este entorno medieval un contenido americano que ofrecía una doble ventaja: se sumergía en las profundidades del pasado precortesano al mismo tiempo que crecía en la hirviente actualidad de la frontera del norte. Tal como los cristianos de España se afanaron en vencer a los combatientes del islam, los indios cristianos de México y los invasores españoles tenían que rechazar el asalto de las poblaciones paganas, cuya reputación era de crueles y sanguinarias: los Chichimecas. En la pareja antagonista, que estaba compuesta del cristiano y del moro, se

añadía o se sustituía la del indio convertido que se enfrentaba al Chichimeca, duelo que se podía considerar aún como un combate de la civilización contra el salvajismo, o incluso de la vida sedentaria contra la vida nómada. Tanto en el contenido como en la forma, la transposición no planteaba dificultades: un escenario maniqueísta sustituía al otro, tan rudimentario y tan eficaz en cuanto a su mensaje. El deslizamiento de una tradición a la otra daba tanto de sí a los ojos de los españoles, que estos no dudaban en disfrazarse de indios para darle más atractivo a sus diversiones[12].



A la demanda de los misioneros españoles, los indios han pintado la flora de México, aliando el estilo de los viejos herbarios medievales a la manera india de representar las plantas y sus raíces. Sobre los frescos del siglo XVI esta tradición «realista» se une a la profusión de los grotescos para hacer surgir vegetaciones imaginarias.

La versión de los indígenas

Los testimonios describen formas tomadas por lo que era, tanto una adaptación de una fiesta europea, como la perpetuación de una tradición prehispánica. Durante el decenio de 1590, en la Patamba, en Michoacán, los monjes visitantes habían sido acogidos de forma insólita: indios a caballo se disfrazaban de españoles e irrumpían al grito de «Santiago, Santiago» como si quisieran proteger a los monjes de los ataques de los nómadas. Disimulados entre los pinos, los indígenas vestidos a la manera chichimeca se lanzaban entonces al ataque, antes de refugiarse en un fortín construido en medio del pueblo. Pasaban el resto del día danzando mientras que los falsos españoles rodeaban a sus adversarios y giraban a caballo alrededor del fortín, en la mejor tradición de las películas del oeste americanas[13].

Las danzas organizadas en los pueblos, bajo la dirección de los curas y de los monjes, celebraban las victorias pasadas y futuras, evocando los lejanos acontecimientos europeos y reafirmando para todos, indígenas y europeos a la vez, la superioridad del civilizado sobre el bárbaro. Los indios vestían entonces sus atavíos tradicionales como lo hacían en las grandes ocasiones. Las ilustraciones del *Códice de Tlatelolco* ponen en escena a indios de la capital ataviados con trajes de caballeros-tigres y de caballeros-águilas que llevaban antes de la llegada de los españoles. Estos «caballeros» -sin montura dado que el caballo fue introducido por los españoles— pertenecían a grupos de guerreros de elite consagrados al culto del dios Huitzilopochtli. No solamente los invasores no encontraban nada censurable en la exhibición de estos atavíos y de esos símbolos antiguos, sino que además sus colores tornasolados le añadían brío y exotismo a la ceremonia que se desarrollaba. Las danzas tenían lugar en la plaza de la Iglesia para no escapar a la vigilancia del cura y se continuaban en el santuario, como fue la costumbre durante toda la época colonial, hasta que los ilustrados funcionarios del siglo XVIII juzgaron grotesca e indecente esta mezcla de diversión profana y de ceremonia sagrada.





Resulta difícil explorar la manera en que los indios concebían estas danzas. Nos vemos demasiado a menudo limitados a estudiar a los indios a través de los escritos de los españoles, a falta de un testimonio directo, que emane de los indígenas. Así pues, resulta que un manuscrito milagrosamente conservado nos desvela la visión de los vencidos: contiene poemas indios que se asemejan a los himnos que en el siglo XVI los danzantes salmodiaban al son de los tambores ante las iglesias o sus bóvedas. Estos son los *Yaocuicatl* o cantos de guerra. El águila y el tigre simbolizan a los guerreros muertos en combate, cuyas hazañas son exaltadas o cuya memoria se celebra.

> «¡Aquí tenemos al cantor! Han aparecido los tambores. Los cantos se propagan aquí en Chalco, sobre el campo de batalla de Cocotitlan.
> En el patio del águila los señores están danzando [...].
> ¡Jamás vuestra reputación ni vuestra gloria serán destruidas, Dador de Vida! Las flores del combate se han esparcido —escudos y flores, cretas y plumas— allí es donde se oyen los tintineos. Allí es donde se encuentran los estandartes blancos, las flores se abren, incluso aquí —!en Chalco! ...
> Que la guerra —los escudos y las flores— no nos aterrorice más tiempo. [...]
> Jamás las creaciones del Espíritu Único conocerán la destrucción y el olvido ... »[14]

En la lengua náhuatl la metáfora *in cuauhtli, in ocelotl* —«las águilas, los jaguares» (los tigres para los españoles)— designa a los guerreros y al mismo tiempo evoca la oposición del cielo y de la tierra, del día y de la noche. Según el mito del origen del Quinto Sol, el águila y el jaguar engendraron a los primeros «caballeros» después de haberse precipitado en el brasero creador en Teotihuacán. Las flores, símbolos de los guerreros, de los cautivos y de los muertos en el campo del honor, se encuentran en el centro de esta imaginería de la guerra.

> «La flor de la guerra abre su corola,
> la flor del escudo se encuentra en mi mano...»[15]

En los cantos indios reunidos y transcritos bajo la dominación española, esta metafísica pagana de la guerra, llamada *«guerra florida»*, aparece impregnada de influencias cristianas identificables, especialmente con las referencias a Dios, el «Dador de Vida» el «Espíritu Único» esta amalgama refleja la manera en que los autores indígenas se han esforzado por adaptar los textos tradicionales al contexto y las exigencias de la nueva religión.

Monasterio de Oaxtepec.
La multiplicación de los grotescos en los muros de los monasterios le proporcionaban a veces al artista indígena la ocasión de dar libre curso a su imaginación, bordando a partir de los modelos que difundían los grabados. La función anodina —ya que era



estrictamente ornamental— de estos motivos podía disimular la inserción de elementos indígenas que, en el espíritu de los indios, conservaban valores y connotaciones paganas, enraizadas en las antiguas cosmogonías.

Movidos por estas preocupaciones, los letrados indígenas se entregaron a un paciente trabajo de montaje y de ajuste, entrelazando símbolos cristianos y reminiscencias prehispánicas. Así, en todo el seno de la nobleza india, poetas, pintores, escultores y cronistas, no sólo cultivaban la memoria de las cosas de otro tiempo y los géneros antiguos, sino la armonización con el cristianismo de los monjes, en un espíritu que se unía a la fe sincera, el indefectible vínculo con el pasado y el sentido de la oportunidad: había que convertir en aceptable para los españoles lo que a ningún precio se hubiera aceptado sacrificar. Era, en el mismo impulso, inventar una cultura mestiza.

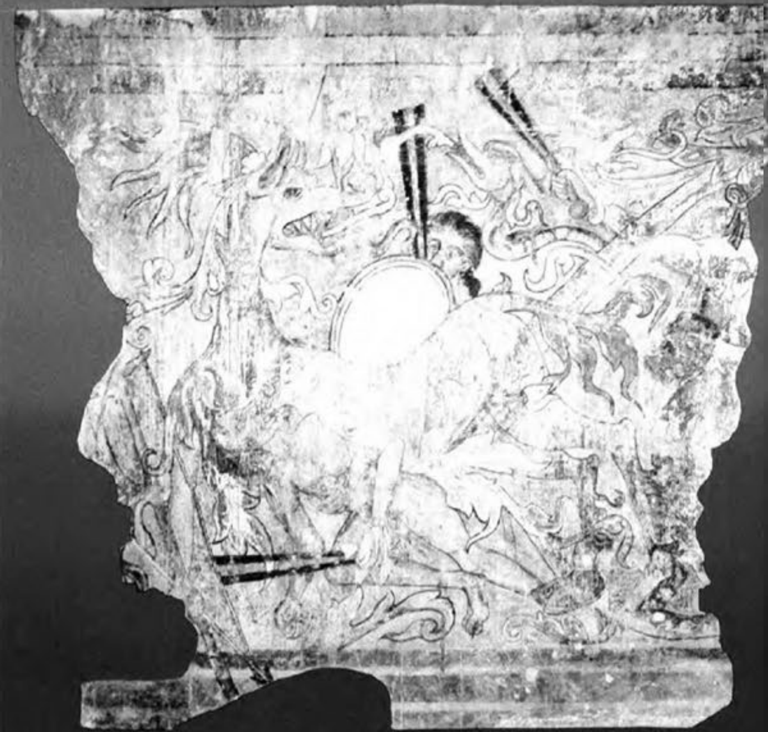
Descubrimiento de la mitología grecolatina

De las danzas interpretadas en el atrio y en el interior de la iglesia, a las escenas pintadas en los muros del santuario, no había más que un paso que, en Ixmiquilpan, los artistas indígenas y un cura español no dudaron en franquear. El tema en sí no constituía un obstáculo insalvable. El sentido de estos combates rituales podía ser interpretado como la alegoría de la victoria de la fe sobre el paganismo y la barbarie. Todavía faltaba imaginar una forma que no disgustara a los fieles españoles y que se adaptara a la moda de aquel entonces.

Las elites indígenas, formadas por los monjes, no ignoraban que los europeos toleraban el paganismo siempre y cuando se rodeara de apariencias de la antigüedad grecolatina y que adoptara forma de alegoría. Los grabados de los libros habían, una vez más, introducido las figuras de los dioses de Roma y de Grecia en el México español. Los nobles letrados sabían que los ancestros de los españoles habían adorado estos ídolos en otro tiempo y se permitían a veces recordárselo a sus vencedores. Los pintores indios habían, incluso, podido admirar las figuras de la mitología griega y romana situadas alrededor del catafalco de Carlos I (V), erigido en México en 1559, por Claudio de Arciniega.

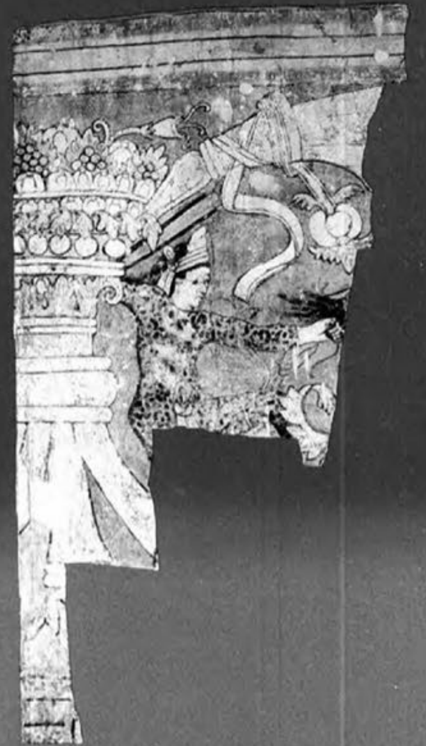
La enseñanza del latín puso a los indios en contacto directo con ese pasado que los españoles consideraban con la misma admiración que los mexicanos profesaban a la antigua cultura de los Toltecas. Cuando los franciscanos y los agustinos emprendieron la iniciación de los niños de la nobleza india a la lengua de Cicerón, reunieron público curioso y en muchas ocasiones apasionado. Muchos miembros de la nobleza del valle del México descubrieron entonces a los grandes clásicos. Algunos de ellos emplearon incluso el latín para escribirle al rey de España, prefiriendo la lengua de los humanistas al castellano de los administradores. Estas cartas sorprendentes testimonian no sólo una aptitud para trascribir la realidad mexicana en la lengua de Séneca y de Cátula, sino que expresan a través de las

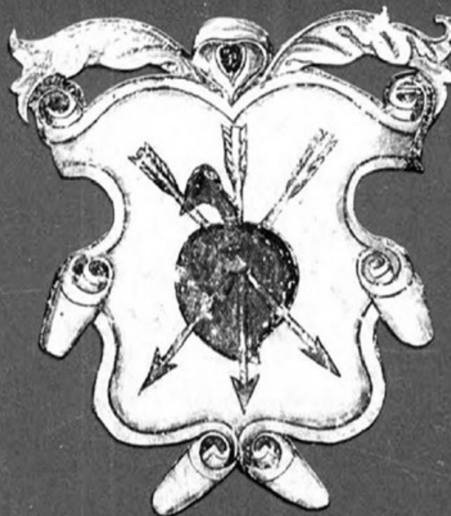










*Fresco de la iglesia
del monasterio agustino de Ixmiquilpan.
Este friso de dos metros de alto
se extiende a lo largo de toda la nave,
en el interior de la iglesia.
Mezcla inspiraciones de la tradición
prehispánica y formas del Renacimiento.
Representa escenas de combate
entre guerreros indígenas, en un decorado
de grotescos policromados.*



citas que reúnen, su conocimiento de los autores latinos: Ovidio figura en buen lugar. El señor de Xaltocan, don Pablo Nazareo, no dudaba en solicitar la generosidad del rey Felipe II, citando el libro III *El Arte de amar:*

> «Munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque:
> Placatur donis Jupiter ipse datis.
> Quid sapiens faciet? Stultus [quoque] munere gaudet.
> Ipse quoque, accepto munere, mitis erit[16].»

Es decir:

«Los presentes, creedme, conquistan y los hombres y el dios Jupiter mismo se aplaca con los regalos que se le ofrecen.

¿Qué hará el sabio? Si el idiota se alegra de un don, éste también se ablandará cuando haya recibido el presente».



Estas cartas traducían en náhuatl las obras clásicas. El griego ganó incluso adeptos. Las *Fábulas de Esopo* fueron así traspuestas en el contexto mexicano con las aproximaciones y las adaptaciones que reclamaban una sociedad y una cultura tan diferentes de los mundos mediterráneos.



Los textos y las imágenes familiarizan a los pintores mexicanos con el universo antiguo de Grecia y Roma. Si los artistas españoles podían inspirarse en los clásicos de Vicenzo Carteiro, Natales Comes o Juan Pérez de Moya, los pintores indios debían contentarse con los libros ilustrados que contenían las bibliotecas de los conventos[17]. Páginas de títulos, finales de capítulo y grabados les desvelaban las formas y los detalles inspirados en una antigüedad clásica revisada por el renacimiento: atlas, grifos, esfinges, bucranes. Copiaban grotescos poblados de hipógrifos, de quimeras, de amorcillos y de sátiros. Escenas grabadas como el *suplicio de Marsyas* de Titian han inspirado a los artistas de Perú y puede que incluso a los pintores mexicanos de la capilla de Xoxoteco en México[18].





La tradición clásica invade los muros de los conventos de provincia: los efebos de Acolman, al igual que los filósofos de la Antigüedad, con los cuales se adorna la escalera de Atotonilco son ejemplos de ello. Edificios civiles como las salas de reunión del consejo municipal de Tlaxcala exponen a las miradas de los indios pinturas donde desfilan los héroes de la antigüedad: Alejandro, Héctor, César[19]. En 1585, el tercer concilio mexicano tuvo a bien declararle la guerra a esta iconografía pagana. La moda, el gusto por esta imaginería fascinante, la libertad de hecho dejada a la imaginación y al trazo del dibujante le llevan a estas prohibiciones. Las imágenes de la antigüedad y el pasado de los indios, se encontraron cuando los evangelizadores imaginaron analogías entre los dioses prehispánicos y los de los romanos. Cuando el franciscano Bernardino de Sahagún emprende la descripción y la representación pictórica de la divinidad mexica Huitzilopochtli en su monumental *Códice de Florencia*, se preocupa de encontrarle un equivalente entre los semidioses antiguos: «Este dios llamado Huitzilopochtli fue otro Hércules[20]». A fuerza de aproximaciones, de analogías y de identificaciones, los discípulos indígenas de los monjes se habían acostumbrado a concebir su propia antigüedad en términos tomados prestados de la mitología latina. Se sentían tanto más inclinados cuanto el panteón grecolatino se beneficiaba de un estatuto privilegiado en la cristiandad del Renacimiento: ¿No había pintado, Miguel Angel, Sibilas en el techo de la Capilla Sixtina, al mismo tiempo que los papas coleccionaban mármoles antiguos?

El centauro y el caballero-tigre

Las pinturas de la iglesia de Ixmiquilpan son el fruto de herencias diversas que constituyen el entramado de una cultura colonial surgida de la nada, tan inédita e insólita como la sociedad donde se desarrolla. Sobre el suelo americano, jamás los indios, los europeos y los negros se habían visto obligados a convivir, rompiendo con los mundos de los que procedían, o perdiendo una parte de su patrimonio ancestral. En Ixmiquilpan el mestizaje de las tradiciones pasa por el mestizaje de las formas. Sobre cerca de 2.200 metros cuadrados, la inspiración indígena y monástica se las ingenió para fundir la tradición prehispánica, las referencias antiguas al humanismo y al renacimiento, y la guerra chichimeca vivida en la frontera. Las escenas que se suceden, forman un friso de dos metros de altura, interrumpido por las aberturas reservadas a las puertas. Un atento examen revela que se empleó un mismo modelo —probablemente ejecutado sobre papel o un soporte de *amate*—, utilizándolo varias veces, invirtiendo el dibujo para variar los efectos. Los colores de los frescos se extraen de plantas, vegetales y minerales: el negro se obtiene a partir de maíz

quemado (*olote*), el carmesí se saca de la cochinilla, el azul de una tierra de este color, el *texotlali* y el amarillo de una planta trepadora, el *huamuchil*.

Numerosos son los procedimientos que subrayan la influencia europea: efectos repetidos de claroscuro, la elegante cortina de acanto, los capiteles cargados de membrillos y de uvas; las caras gesticulantes y la expresividad de los personajes abogan también en favor de la occidentalización de los artistas. La ausencia, por el contrario, de segundo plano o de perspectiva, aunque fuera rudimentaria, y la figuración de los protagonistas —cabezas de perfil, pecho y ojo en visión frontal— denotan una fidelidad marcada por los cánones antiguos. El fondo es de un color uniforme, que vira al anaranjado en varias de las escenas.

El repertorio iconográfico, conjuga igualmente lo indígena y lo europeo. Los guerreros y los indios se baten con su maza, su espada de obsidiana y su escudo. Por el contrario, no llevan honda ni coraza rellena de algodón, el *ichcauipilli*. Algunos se han enfundado en una piel de jaguar. Estos son los temibles «caballeros-tigres» de los cuáles hay varios que van tocados con la diadema de los jefes, el *copilli*. Capturan prisioneros con un gesto clásico, que reproduce el que se observa en el *Códice de Mendoza*. A pesar de su apariencia renacentista, las flores que proliferan evocan irresistiblemente la forma ideal de la *«guerra florida»*, *xochiyaoyotl*, que lucharían los indios antes de la Conquista[21]. Pero el visitante no puede contener su sorpresa cuando avanzan los centauros calzados con sandalias indias —*cactli*—, blandiendo armas tradicionales. Un centauro agita las tres flechas del emblema agustino, asociando la mitología antigua al blasón de la orden que hizo construir la iglesia. La referencia es, sin ningún género de dudas, la firma de los señores del lugar. Pero el corazón









A la manera de los antiguos códices prehispánicos, el artista indígena ha tratado de saturar el espacio de motivos, de elementos decorativos, de detalles concretos, los pies del centauro están calzados con sandalias indias y de colores. Pero la agitación que arrastra a las figuras humanas y vegetales se ha inspirado en el arte del Renacimiento europeo.

traspasado de flechas podía, a su vez, evocar los sacrificios humanos practicados antes de la conquista. La exégesis de los símbolos europeos se complica cuando éstos se acompañan de signos que incorporan abiertamente las imágenes pintadas al mundo prehispánico: algunas son límpidas como los glifos del lugar —Ixmiquilpan— o las volutas que indican los cantos y los gritos que surgen de los guerreros, mientras que otras pictografías resultan más herméticas.

¿Cómo interpretar estas imágenes duales, si no es intentando una doble lectura que alterne la mirada india y el punto de vista español, la nostalgia de los tiempos anteriores a Cortés y el culto erudito de la antigüedad latina? Comencemos por la lectura india. Los himnos de guerra que todavía se cantaban en la época colonial, parecen haber guiado las pinturas de Ixmiquilpan. El tema del águila y del jaguar —los guerreros valerosos tantas veces evocados en los *yaocuicatl*— resulta omnipresente. Los indios han pintado bajo la bóveda un águila con las alas desplegadas, coronada por un copete policromo. Del pico de la rapaz sale una lengua en forma de dardo, mientras el pájaro se alza sobre un nopal en donde se adivinan las pencas, y sobre el glifo del lugar que identifica la localidad de Ixmiquilpan. A la izquierda, se observa una oriflama de dos puntas y, en el extremo del asta, una empuñadura de plumas. En otro panel, la misma águila parece medirse con dos jaguares que se dirigen a ella. Uno de los felinos se apoya sobre un blasón, donde parece figurar de nuevo el glifo de



La escena de la Anunciación está inspirada en un grabado europeo: el Ángel (a la derecha) se dirige a la Virgen para anunciarle el mensaje divino; según la tradición medieval, está separado por un elemento simbólico —aquí una delgada columna. (Monasterio de Cuauhtinchán, Claustro).



En compensación, el jaguar y el águila que rodean y observan la escena son, sin lugar a dudas, de origen indio. Es posible que el águila sea un elemento pictográfico importante de un conjunto toponímico que denomina el pueblo de Cuauhtinchán —«En la morada de las águilas»—. Pero, según la evidencia, la presencia de los dos animales —que de común acuerdo parecen sostener una pértiga, sobre la cual se hubier acolgado la imagen de la Anunciación— responde a significados antiguos, relacionados con la simbología doble y complementaria del águila y el jaguar: luz y tinieblas, pueden ser Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, divinidades principales del panteón nahua.

Ixmiquilpan. Sobre la fachada del edificio, medallones esculpidos repiten estos motivos: sobre uno de ellos, un águila triunfal con su copete y su pendón está escoltada por dos jaguares, flanqueados cada uno de ellos por un escudo *chimalli*. Sobre el otro, un águila y un jaguar se alzan separados por una banda, adornada con huellas de pasos. La pareja del águila y el jaguar es frecuente en la iconografía prehispánica, pero aún figura en los libros mágicos incautados a los brujos indígenas, en la época misma en la que se pintaban los frescos de Ixmiquilpan: la pareja se asocia entonces a una invocación de la Virgen, precisamente fechada en 1587[22].

Ovidio y los indios

Sobre el conjunto de los frescos propiamente dichos, los «caballeros-tigres» libran un combate encarnizado con centauros y con indios parcialmente desnudos. ¿Es el combate del Bien —el sol bajo la forma de tigre o de jaguar— contra el mal —simbolizado por el monstruo medio hombre medio caballo— y contra el salvajismo? Esta sería una versión de todo punto aceptable por la Iglesia y por los españoles, acostumbrados a los rituales de guerra, a las alegorías y a las mascaradas de intenciones edificantes. Los centauros pueden igualmente hacer alusión a los Chichimecas de la región, lo que refuerza el maniqueísmo de la representación, prestándole una actualidad que se explica por la proximidad de la frontera y la violencia de los enfrentamientos. La desnudez de los indígenas corresponde también a lo que sabemos de los nómadas o más exactamente a la imagen que de ellos se hacían sus adversarios.

Pero existe otra interpretación posible, más subversiva, que no es incompatible con nuestra primera lectura: los monstruos designarían a los invasores europeos, llegados, como los Centauros, de un Oriente inaccesible y dotados de la misma apariencia, porque originalmente los indios creían que los españoles estaban soldados a sus monturas. Los frescos se referirían al segundo grado de la historia de la conquista española. Esta audacia parece menos sorprendente cuando hacemos inventario de los textos indios, mestizos, e incluso españoles que, en el mismo período, describían y denunciaban la invasión de los conquistadores. Los versos de un español como el poeta Terrazas son inapelables:

> «Su soberbia infinita, sus órdenes enfurecidas,
> su gran crueldad y su poca justicia ...
> sus maneras implacables y su codicia ...[23]».

Lejos de ser contradictorios o incoherentes, estos registros a veces cristianos y a veces anti-chichimecas o anti-españoles, son la expresión de una cultura india, hábil en el manejo de las armas y de la polisemia para

tergiversar, adaptarse y sobrevivir. Cincuenta años después de la llegada de Cortés, la adhesión sincera al cristianismo, y la colaboración con los monjes no eran exclusivamente un rechazo de la conquista ni incluso a veces, pura y simplemente, una negación de la derrota, como lo atestiguan los textos otomíes redactados en esta región a finales del siglo XVI[24].

No obstante nos equivocaríamos limitando la naturaleza india de los frescos a un mensaje político y religioso con doble o triple sentido. Abordadas desde ángulos distintos, las pinturas de Ixmiquilpan reservan otras sorpresas. Lejos del hieratismo de las pinturas de Actopan y de una solemnidad que corresponde bien al pensamiento y a la tradición de la Iglesia, los frescos de Ixmiquilpan son imágenes animadas. El movimiento que les imprimen los pintores, somete la ornamentación renacentista a pulsaciones rítmicas que acompasan el aliento de los danzantes y la fogosidad de los combatientes. Las volutas de palabras llenan el aire del tumulto de los gritos antes de convertirse en hojas de acanto. Del acanto surgen las cabezas humanas. Las plantas se transforman en seres vivos, en lianas proliferantes y asesinas de donde surgen las caras monstruosas y gesticulantes.



Esta representación de San Francisco pintada en el claustro del monasterio de Tlalmanalco mezcla la santidad europea con el mundo nahua de las flores y la vegetación. El simbolismo vegetal establece un puente entre el paraíso indio de los Antiguos y las visiones paradisíacas que la imaginería cristiana se empeña en inculpar.

La pintura mezcla los reinos, amalgamando en un flujo continuo lo animal, lo humano y lo vegetal, como si las *Metamorfosis* de Ovidio hubieran atormentado la imaginación de los monjes y de los pintores indígenas. Una multitud de detalles parece encontrar explicación. La historia de Dafne podría leerse en filigrana sobre los frescos: «Sus cabellos se alargaban convirtiéndose en follaje, sus brazos en ramas, su pie, hasta ahora mismo tan rápido, queda retenido por el suelo a través de inertes raíces[25]». En otro lugar se cree reconocer la hazaña de Perseo, el vencedor de la Medusa, que se adueña de la famosa cabeza erizada de serpientes. El combate de los Centauros y de los Lapitos se encuentra quizás igualmente en el origen del caballo con torso, en lucha contra los asaltantes: La muerte de Eurito no hubiera desentonado con los frescos de Ixmiquilpan: «ese, vomitando a la vez por su herida y por su boca coágulos de sangre, su cerebro y vino, cae de espaldas sobre la arena empapada y bate en el aire sus pezuñas. Los Centauros, sus hermanos, están inflamados de cólera por este crimen; a cual más y mejor, a una sola voz, gritan: «¡A las armas, a las armas![26]».

Estas tres aproximaciones nos proporcionan indicios demasiado inquietantes, demasiado obsesivos, como para que se les olvide. La obra de Ovidio se había propagado en México, gracias a los envíos de los libreros castellanos[27]. Por la vía de la *Metamorfosis*, eran posibles bastantes de los intercambios. La erudición de los agustinos era susceptible de despertar la curiosidad interesada de los indios letrados. Los mitos de la antigua Roma ofrecían algo más que similitudes con las creencias de los antiguos mexicanos, aunque sólo fuera porque la noción de metamorfosis no deja de evocar el poder mágico de los *nahuales*, esos indios capaces de adoptar



En el patio del águila los señores están danzando
Jamás vuestra reputación y vuestra gloria
serán destruidas. ¡Dador de la vida! Las flores del combate están esparcidas
—escudos y flores, tiza y plumas—...

otras formas humanas o animales[28]. Finalmente los grotescos, a través del filtro de la *Metamorfosis*, dejaban de ser decoraciones inocentes y convencionales para animarse con una fuerza insospechada. Hasta el mismo segundo plano de los combates contra los salvajes chichimecas no se queda sin eco en los versos de Ovidio. Siempre encaramados en sus caballos, de los que parecían inseparables, estos indios nómadas sabían desplegar una violencia y una crueldad que eran justamente privativas de los Centauros de la antigüedad.

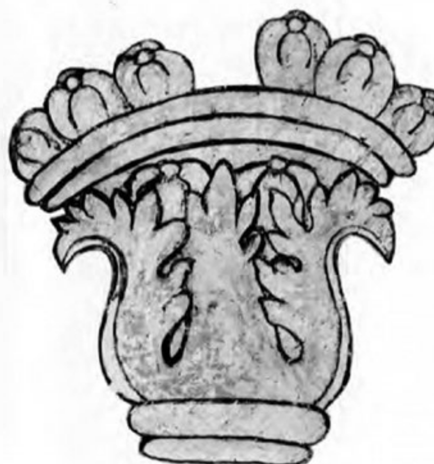
Pero ni Ovidio, ni los cantos de guerra, ni las danzas rituales, justificaban enteramente la singularidad de los frescos de Ixmiquilpan. Les faltaba el sonido. Ese desencadenamiento ordenado de violencias que fluye en una sinfonía de formas y colores, no estaba siempre sumergido en el silencio de la plegaria. Tenía por contrapunto los acentos de los cantos y las músicas indígenas, que ejecutaban los poetas de la comunidad. En el México del Renacimiento, las composiciones de iglesia armonizaban instrumentaciones locales con los recursos del canto llano y de la polifonía occidental, de la misma manera que las pinturas alían las técnicas y los estilos. Raros son los ejemplos de esta producción que nos han llegado, pero nada nos impide imaginar el efecto que habrían tenido unos himnos en náhuatl de un Hernando Franco, interpretados bajo las bóvedas góticas de Ixmiquilpan. Dado que conjugan los refinamientos de la polifonía europea con las sonoridades delicadas de la lengua india, estas piezas del maestro de capilla de la catedral de México ofrecen un equivalente sonoro a los frescos de Ixmiquilpan, cuya frescura podemos apreciar aún hoy.

Dios itlazo nantzine cemihcac ichpochtli cenca ...
Oh, Señora, Madre bien amada de Dios, siempre virgen ...

Todos los hilos de la historia, todas las pistas, conducen a los frescos de Ixmiquilpan: los agustinos, la riada hacia la plata, la guerra contra los Chichimecas, el lugar fronterizo, las lecturas de los monjes, las curiosidades de los pintores indígenas, la difusión del latín, las justas rituales de México y de España juntos, las mitologías locales e importadas... Pero los hilos se anudan sin que podamos esperar penetrar en todos los secretos. ¿Por qué tipo de alquimia surge la vida sobre estos frescos policromos? La lista de calcos no explica la perfección con la cual los rasgos se engarzan unos con otros, hasta el punto de producir una obra inclasificable. A través de los mestizajes de la memoria, india y europea, el encuentro de los estilos crea un mundo maravilloso, donde jamás posiblemente los dos universos han aparecido tan próximos. ¿Un paganismo enmascara a otro? ¿Los centauros griegos sirven para cubrir las viejas idolatrías? ¿Las divinidades anteriores a Cortés han invadido la iglesia de los Agustinos, desquitándose de los santos, los filósofos y los Padres de la Iglesia? Quizá haga falta admitir que las creencias coexisten, que formas de pensamiento, a nuestros

ojos opuestas, pueden convivir sin excluirse, en un desafío constante a la razón occidental y a nuestra obsesión por lo homogéneo y la coherencia.

A poca distancia una de la otra, la escalera de Actopan —alto lugar consagrado al espíritu europeo— y el santuario de Ixmiquilpan —memoria de las guerras indias— resucitan un mundo extraño, ni español ni indio, alejado de la vieja Europa y a la vez tan próximo a ella. En los márgenes del Renacimiento, en las fronteras del salvajismo chichimeca, en los límites de un pasado sofisticado, monjes e indios han inventado formas jamás contempladas, que los siglos siguientes sepultarán en el olvido, bajo el sebo de las velas y la blancura opaca de la cal.





3

El Apocalipsis de Tecamachalco



«Tomó después el ángel el incensario, lo llenó con el fuego del altar y lo lanzó sobre la tierra. Al instante retumbaron los truenos, zigzaguearon los relámpagos y tembló la tierra.»

San Juan, Apocalipsis, VIII, 5



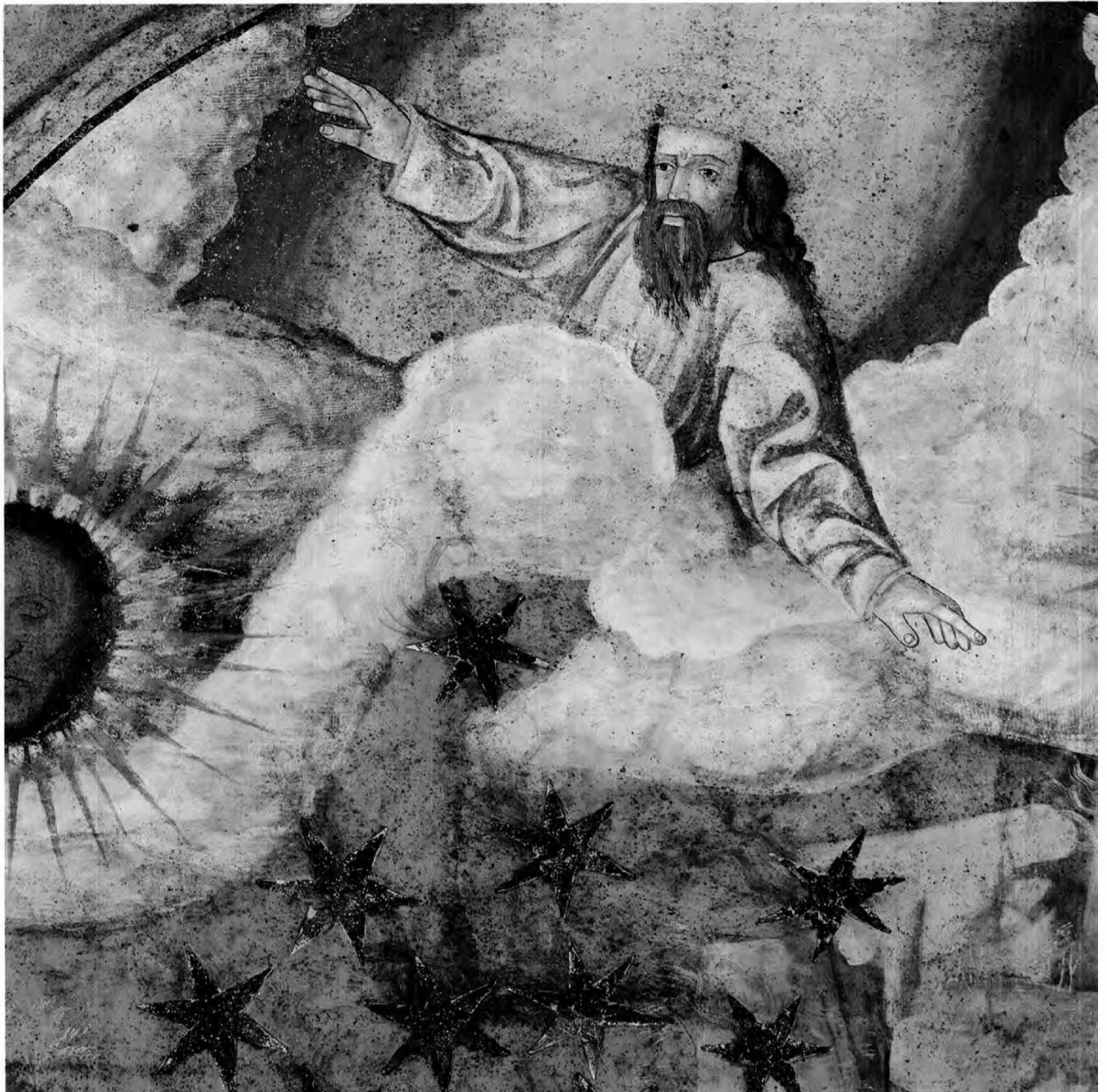
A varias centenas de kilómetros al sudeste de Actopan y de Ixmiquilpan, las visiones apocalípticas de San Juan han invadido una iglesia franciscana, como las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Tebaida* han investido santuarios agustinos. A los eremitas refugiados en el desierto, a los combates de caballeros tigres y los centauros se suceden apariciones, por lo demás terroríficas:

> «He aquí que un trono se había elevado al cielo, y sentado sobre el trono, Alguien ... El que se sienta es como una visión de jaspe verde o de cornalina; un arco iris alrededor del trono forma como una visión de esmeralda[1] ...»

La aldea de Tecamachalco, en medio del valle de Puebla, había pertenecido al señorío de Tepeaca y a la Triple Alianza. Después de la conquista, el pueblo había sido dado en encomienda al secretario de Cortés, Alonso Valiente[2]. Tecamachalco no había conocido jamás los fastos precolombinos de México o de Tlaxcala. Tampoco fue jamás un destacado lugar de historia colonial y moderna. Todavía hoy en día son raros los visitantes que se aproximan hasta esta aldea polvorienta, alejada de los grandes lugares de México, para franquear el umbral de su iglesia. En el siglo XVI habitaban los alrededores, indios de lengua nahua y popoloca. La zona cuyo nombre nahua significa «Lugar de la mandíbula de piedra» había tomado, bajo el emperador Carlos I (V), la forma que conservará hasta nuestros días: como en otras regiones de México, los indígenas de los alrededores se habían visto obligados a abandonar su hábitat disperso para asentarse en un pueblo ordenado alrededor de una plaza central y calles cuadriculadas. Pero Tecamachalco ocupaba el flanco de una colina y el plano en forma de damero se adaptaba mal a los terrenos en pendiente: esta disposición convertía en incómodos el lugar y sus calles, particularmente en la estación de las lluvias, cuando los torrentes de lodo rodaban cuesta abajo hacia el llano, pronto transformado en ciénaga pestilente[3]. La aldea abrigaba, mezclados con la población indígena, un cierto número de españoles que cultivaban el trigo, criaban ganado bovino y corderos, dirigían labradores o se dedicaban al comercio en la región. Eran los interlocutores habituales de los notables y de los nobles indios, sin que por ello su influencia se pudiera comparar con la de los monjes de la localidad[4].

Fueron los franciscanos los que eligieron el lugar de la aldea. Estos se habían ya instalado en la ciudad vecina de Tepeaca cuando se interesaron por Tecamachalco. Se establecieron allí en 1541. Diez años más tarde habían fundado una iglesia y un convento dedicado a la Ascensión de la Virgen María. Para manifestar mejor su preeminencia, el monasterio se alzaba en lo alto de la colina, inclinándose sobre el lugar y las casas reales, donde se reunían las autoridades indígenas de la localidad.





Acoge de manera estable o durante el tiempo de una inspección, a los más grandes nombres de la orden: Andrés de Olmos, Francisco de las Navas, Toribio de Benavente llamado Motolinía[5]. La presencia de estos letrados, curiosos de las cosas del antiguo México, en la década 1540 a 1550, hizo de Tecamachalco uno de los hogares del apostolado franciscano y dejó plasmada su huella sobre los notables indios de la tierra que recibieron una enseñanza comparable en calidad a la que se dispensaba en México, en Texcoco o en Tlaxcala.

En 1557, el santuario fue arrasado por un incendio, pero inmediatamente se reconstruyó, siendo magníficamente decorado. El 1 de Mayo de 1562, un equipo de pintores le daba los últimos toques a un conjunto de medallones de una calidad excepcional. Una leyenda en lengua náhuatl colocada sobre uno de los cuadros databa la obra de una manera precisa, mezclando español, latín y náhuatl:

S. JUAN EVANGELISTA. I. MAIUS 1562. ANOS. IPAN OMOCHIUIN

es decir: «Fue el primero de mayo de 1562 cuando se realizó San Juan el Evangelista.»

¿Pero quién fue el maestro de este equipo e instigador de tal empresa? Si, sobre este punto, los frescos permanecen mudos, las fuentes escritas deberían contribuir a levantar algunas incertidumbres.

El pintor misterioso

Después de los tiempos prehispánicos, los indios letrados habían tomado el hábito de consignar la historia de su comunidad. Los de Tecamachalco, como muchos otros, redactaron anales que han llegado hasta nosotros. Utilizaron la escritura alfabética, que les habían enseñado sus maestros franciscanos. Redactados en náhuatl, los *Anales de Tecamachalco*[6] ofrecen una interesante información de 1561:

> «Año 1561: así, cuando se instaló el gran arco, el pintor Juan Gersou se encontraba allí.»



Se descifra en el mismo documento un poco más abajo:

«Año 1562: es entonces cuando se comenzaba a pintar la capilla, el 19 de mayo.»

Así pues, después de haber acabado las pinturas del vestíbulo de la iglesia, un pintor que respondía al nombre de Juan Gerson, emprendía las de la capilla principal, situada en el ábside de la iglesia. El origen del pintor sigue siendo misterioso, su apellido europeo, Juan Gerson, pero no ibérico, inclinaba a recouocer en él uno de esos maestros llegados de



Picardía o de Flandes, puede ser que pasando por Italia y Portugal. Este fue el caso, por ejemplo, del Amberense Simón Pereins, que desembarcó en México en 1568 con el séquito del virrey don Gastón de Peralta. Aparte de sus actividades en México, Pereins consagró los años de su existencia mexicana a pintar retablos en las aldeas de Nueva España, con ayuda de artesanos y artistas indígenas. Como él, a finales del siglo XVI, los pintores europeos se desplazaban con repertorios de grabados alemanes o flamencos, en los cuales se inspiraban, para crear frescos y retablos a solicitud de los monjes. Hacer de Juan Gerson un flamenco, concordaba con lo que se sabe de la historia de la pintura europea en México. La duradera influencia de Europa del Norte sobre España y, a través de ella, sobre la Nueva España, no tiene ya que demostrarse. No sólo los artistas, sino las telas y los grabados originarios de Flandes difundieron en tierra mexicana los estilos y los modos del norte europeo. Diversos cuadros de Martín de Vos dieron a conocer el estilo de este pintor, particularmente apreciado en Nueva España y en Perú[7]. El arte de los flamencos era para los españoles una referencia tan indiscutible que, para sugerir la calidad de las pinturas indígenas, el dominico Bartolomé de las Casas, no dudó en compararlas con las obras de los flamencos[8]. No obstante, la fecha de la llegada a México del pintor Simón Pereins impedía atribuirle los frescos de Tecamachalco.

¿Era Juan Gerson, pues, un flamenco? Se atribuye igualmente a Gerson, el Europeo, la paternidad de los frescos del claustro agustino de Epazoyucan. Se llegó, incluso, hasta el punto de suponer que en Tecamachalco había tomado por modelos los grabados sobre madera de la Biblia de Wittenberg, a excepción de una escena aparentemente de origen italiano. Se deducía que era un «flamenco italianizante» o arcaizante en razón del carácter «provincial» y «primitivo» de su estilo[9].

Otra pista retiene nuestra atención. La importancia otorgada al Antiguo Testamento y la ausencia notable de los santos en las pinturas de Tecamachalco hicieron pensar que el artista era un monje de origen converso como existían en las filas de las ordenes mendicantes. Hasta 1492, fecha de su expulsión, la comunidad judía había desempeñado un papel notable en la península Ibérica. Aquellos de sus miembros que adoptaron la fe cristiana pudieron quedarse en España, no sin despertar constantemente las sospechas de los cristianos viejos y de la Inquisición. El dominico Diego Durán, el franciscano Bernardino de Sahagún, por no citar mas que los más famosos de los evangelizadores de México, eran probablemente originarios de familias judías convertidas al cristianismo y estaban lejos de ser los únicos. De allí a pensar que un misionero sensible a ciertos aspectos de la tradición judía, y concretamente a las corrientes mesiánicas, hubiera podido concebir las pinturas de Ixmiquilpan, no hay más que

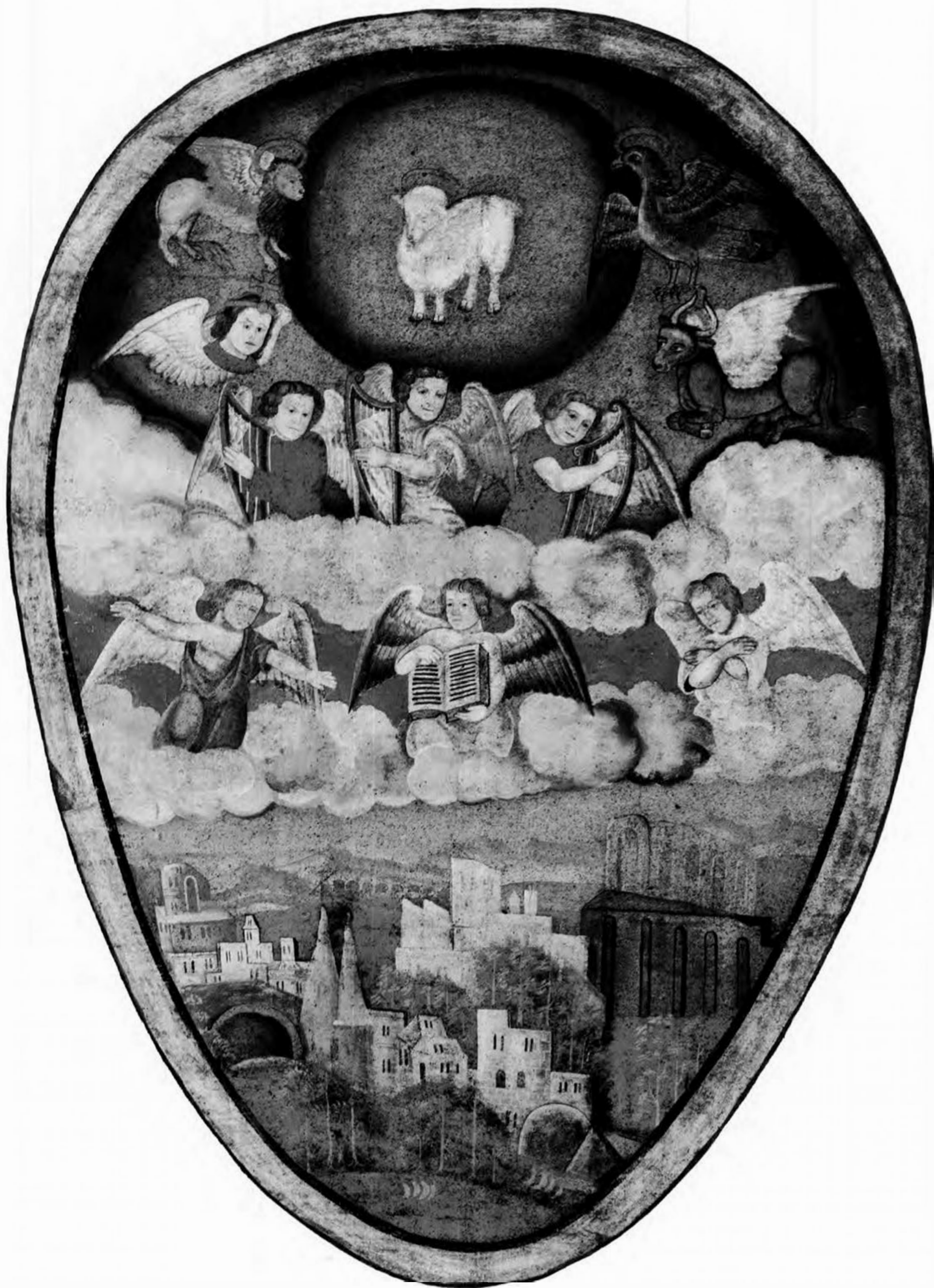
un paso, que se franqueó enseguida. Pero esta pista que se apoyaba en indicios bien poco sólidos y fue rápidamente desechada.

Durante varias decenas de años, la atribución al flamenco Juan Gerson se impuso entre los especialistas[16]. La hipótesis nórdica parecía verosímil, aunque fundada en verificaciones e intuiciones que no tenían en absoluto en cuenta la participación de los pintores indios en la creación de un arte colonial. Los antiguos *tlacuilo*, como hemos visto, no solamente han asimilado las técnicas del Renacimiento occidental desde la mitad del siglo XVI sino que no han cesado de producir obras de inspiración variada, bien fueran tradicionales, híbridas o innovadoras. Tecamachalco en 1562 no escapaba sin duda a esta evolución y, al igual que la escritura alfabética había conquistado adeptos, la pintura a la europea podría haber suscitado vocaciones, estimuladas por los franciscanos instalados en el poblado. Por lo demás, la pista india no era irreconciliable con la hipótesis nórdica: ¿Los frescos de Tecamachalco eran quizá la obra de un artista indio que hubiera tomado por deferencia el nombre y el apellido de un pintor flamenco extraviado en México?

El indígena con nombre francés

Sólo años más tarde se pudo aproximar el nombre de Juan Gerson al homónimo de un teólogo parisino del siglo XV, ilustrado en su tiempo y del cual, su obra, *El Tripartito*, había sido publicada en México a partir de 1544 en las prensas del impresor italiano Juan Pablos. Jean Charlier o Gerson vio la luz del día en 1363, en los alrededores de Rethel, en un pequeño pueblo campesino de donde extrajo su nombre, y murió





en Lyon en 1429. Canciller de la Universidad de París, enviado del rey de Francia cerca de Clemente VII, en Avignon, presente en los concilios de Constanza y de Pisa, el «doctor muy cristiano» —así se le denominaba— luchó por la reforma de la Iglesia, oponiéndose al poder absoluto del Papa, prefigurando el movimiento del que nacieron el erasmismo y la pre-Reforma del siglo XVI[11]. Para los lectores españoles, se asociaban a menudo los nombres de Erasmo y Gerson de quienes, una parte de los misioneros franciscanos de México, tomaron programas e inspiración. El primer arzobispo de México, Juan de Zumárraga, se refiere expresamente al «doctor muy cristiano» en su correspondencia y es él quien toma la iniciativa de hacer publicar una de sus obras en 1544. La obra debía servir para la formación de los indios más avanzados en el conocimiento de la religión católica. Numerosas bibliotecas de conventos mexicanos contenían obras de Jean Gerson y concretamente, en la región de Tecamachalco, las de Cholula, Tecali, Amozoc y Tepeaca[12].

El Jean Gerson europeo era, pues, un hombre de reflexión y de escritura y no un flamenco aventurero llegado para vender su talento y sus pinceles en una oscura provincia de América. Nos queda, por lo tanto, la hipótesis india que apoya un conjunto de detalles contenidos en la continuación de los *Anales de Tecamachalco*. Se refieren a la familia Gerson y establecen que uno de sus miembros, don Tomás Gerson, figuraba entre las autoridades indias del entorno: don Tomás fue gobernador de Tecamachalco y ocupó puestos eminentes en la comarca. Y lo que es mejor, diversas veces los anales mencionan un Juan Gerson, probablemente el artista que acababa de pintar el vestíbulo de la iglesia en 1562. En 1585, el mismo personaje recibía el cargo de velar por la capilla. Siete años más tarde, en 1592, obtenía el derecho de montar a caballo «con silla y freno» según la fórmula del tiempo, de vestirse a la española, de llevar espada y una daga. En resumen, la panoplia perfecta del notable indígena que vive bajo la dominación castellana.

Los dos Gerson pertenecían probablemente a una familia de nobles indígenas influyentes en Tecamachalco[13], que mantenían vínculos con los dirigentes de otras comunidades, a veces tan considerables como el gobernador de Huejotzingo. El estatus privilegiado de los *tlacuilo* mexicanos y la posición de la familia de los Gerson, suministraron indicios concordantes sobre la identidad india del pintor Juan Gerson. Es fácil imaginar que algunos miembros de esta familia recibieran de los franciscanos locales el nombre de Gerson, como otros, en otros lugares, heredaron el de los grandes conquistadores, Cortés, Alvarado ... En Tepeaca, no lejos de Tecamachalco, un cacique llevaba el nombre de Tomás de Aquino, evidentemente inspirado en Santo Tomás de Aquino[14]. El prestigio del nombre europeo estaba en proporción directa con el esplendor de la familia india, debien-

«*Me llevó por visiones divinas al país de Israel, y me colocó sobre una muy alta montaña sobre la cual parecía construida una ciudad, al medio día [...] Y he aquí que el templo estaba rodeado por una muralla, en todos sus lados» Ezequiel, XL, 1-2, 5*



do contentarse los villanos con un nombre anodino: Juan, Pedro o María. Pero la referencia al pasado parisino queda todavía más precisa y más turbadora de lo que parece. Si uno de los hijos de esta familia india, el pintor, lleva el nombre del teólogo parisino Jean Gerson, un pariente recibe el de Tomás Gerson, sobrino del teólogo y canónigo de la Santa Capilla. Lo que sugiere que los franciscanos de Tecamachalco eran, no sólo lectores asiduos de Gerson, sino igualmente conocedores sagaces de su tiempo y de su medio. Hasta el punto de hacer revivir en el centro de esta provincia mexicana el recuerdo de un período brillante del pensamiento europeo y parisino. El camino seguido por los nombres, referenciable en las fuentes, nos recuerda otras difusiones más secretas o menos espectaculares, las de las corrientes de ideas y de formas de espiritualidad que, a través de la evangelización de México, irrigaron las tierras indias, confrontando a los indígenas de la nobleza con manifestaciones múltiples del Renacimiento europeo, fueran religiosas, estéticas o intelectuales.

Como tantos otros hijos de notables y de nobles indígenas, Juan fue educado por los franciscanos del convento de Tecamachalco que le enseñaron a leer, a escribir y, sin duda, a pintar cuando descubrieron los dones de su alumno. Se contó quizá entre sus maestros a Fray Andrés de Olmos, a quien se le deben las primeras encuestas etnográficas sobre los indios de México y que fue uno de los representantes más originales de la orden franciscana en la primera mitad del siglo XVI. Es posible igualmente que el linaje de los Gerson haya, después de los tiempos prehispánicos, suministrado pinturas *tlacuilo* a la comunidad y que Juan haya continuado una tradición familiar adaptándose a los estilos y a las exigencias de su época. En 1580 los antiguos guardaban todavía en su memoria la manera en la que, antes de la conquista los litigantes, se servían de «pinturas» para describir las tierras o los objetos en litigio[15]. Los recursos de la comarca favorecían la permanencia de una tradición artística que la invasión española estaba lejos de haber quebrado. Las canteras de la región, suministraban un jaspe en el cual se tallaban objetos preciosos, y las plumas de pájaros mosca, que los indios capturaban, servían para fabricar mosaicos multicolores, tan apreciados, que encontraban adquiriente en la lejana Castilla[16].

Las pinturas de Gerson

El visitante que penetra en la iglesia de Tecamachalco se ve inmediatamente sobrecogido por la suntuosidad de las obras policromas que decoran la entrada del santuario. Los tímpanos del vestíbulo gótico están adornados por una serie de pinturas elaboradas sobre telas, pegadas éstas sobre las bóvedas. Se componen de 28 medallones, realzados, con pintura





al temple, de blanco, de azul turquesa y de ocres variados. Los medallones fueron probablemente realizados en el claustro del convento, antes de ser pegados, no sobre la misma bóveda, sino sobre un soporte hecho de papel de *amate*. Este soporte tradicional es parecido a los de los códices prehispánicos donde, en algún tiempo, se alineaban los glifos y las imágenes del mundo antiguo. Continúa siendo empleado en la época colonial porque el conveuto de Tepetlaoztoc posee un retrato, del dominico Fray Domingo de Betanzos, ejecutado sobre el mismo material. En otras provincias como la de Oaxaca, fue sobre pieles de ciervo donde los pintores fijaron los misterios de la fe cristiana, empleando un soporte distinto, pero de uso igualmente amplio en los tiempos prehispánicos[17]. La superficie del papel de *amate* fue inducida con una capa de yeso, a excepción de los espacios destinados para ser recubiertos por los medallones. Una vez fijadas las pinturas, los paneles de *amate* recibieron un color ocre más o menos uniforme[18].

La temática de las pinturas de Tecamachalco se ha inspirado del Antiguo y Nuevo Testamento. El Génesis, el libro de Ezequiel y el Apocalipsis de San Juan contribuyen para constituir una lección de historia religiosa a la manera de las que se observan en Actopan o en Epazoyucan. El conjunto se abre con el asesinato de Abel por Caín. En la segunda escena figura el Diluvio. Noé se refugia en el arca cargada con los animales de la creación, cercado por aguas turbulentas e impetuosas. De las ascendentes mareas, surge una sirena, de la cual la iconografía cristiana ha hecho símbolo de la tentación. La construcción de la Torre de Babel subraya la vanidad de los hombres. Precede la representación del sacrificio de Isaac, escena sorprendente, si nos imaginamos que estaba expuesta a los ojos de poblaciones que, algunas décadas antes, practicaban el sacrificio humano. A decir verdad, el relato bíblico trata de demostrar la inanidad de esta forma de muerte, porque Dios quiere interrumpir el sacrificio de Isaac para sustituirlo por un cordero. Como en muchas otras escenas, los objetos poseen un sentido alegórico, que se invita a los indios a descifrar, a la manera de los glifos de la tradición prehispánica: el haz de leña prefigura la madera de la cruz donde será atormentado Cristo, el zarzal anuncia la corona de espinas que se le pondrá sobre su cabeza en el momento de la Pasión. El fresco siguiente representa el sueño de Jacob. Aparece en su sueño una escalera. Une la tierra con el cielo: los ángeles la recorren; en lo alto, Jacob ve de pronto al Señor, que promete darle la tierra sobre la cual está dormido. Dos visiones del profeta Ezequiel siguen al sueño de Jacob: las de la Jerusalén celeste y la del altar de los holocaustos. El conjunto de las imágenes del Antiguo Testamento se ordena en círculo alrededor del centro de la bóveda, sucediéndose los episodios, en el sentido de las agujas de un reloj.

Otras pinturas componen un segundo círculo, todas ellas han sido

«De pronto caí en éxtasis y vi un trono colocado en el cielo y alguien sentado en el trono. El que estaba sentado tenía un aspecto resplandeciente como piedra de jaspe o de sardonio, y un halo parecido a la esmeralda rodeaba el trono. Relámpagos y truenos retumbantes salían del trono: siete lámparas de fuego —que son los siete espíritus de Dios— ardían en presencia del trono.»
Apocalipsis IV, 2-3-5.





«Yahvé le dijo a Caín:
«—¿Por qué te enfureces? ¿Por qué andas cabizbajo? Si obraras bien, llevarías bien alta la cabeza; pero si obras mal, el pecado acecha a tu puerta y te acosa, aunque tú puedes dominarlo.
Caín propuso a su hermano Abel que fueran al campo y, cuando estaban allí, se lanzó contra su hermano Abel y lo mató.»
Génesis, IV, 7-8.





extraídas del apocalipsis de San Juan. Desarrollan el universo fantástico que el apóstol ha descubierto en la isla de Patmos. Las visiones se encadenaban, maravillosas y terribles, entrelazando las referencias bíblicas y las alusiones a los tiempos de disturbios y persecuciones. El Hijo del Hombre apareció rodeado de los Siete Candelabros de oro; en la visión de Dios y de los veinticuatro Ancianos. «Veinticuatro asientos rodean el trono, sobre los cuales están sentados veinticuatro ancianos con vestiduras blancas y con coronas de oro en la cabeza[19]»; los cuatro Caballeros del Apocalipsis atraviesan el cielo encarnando las cuatro plagas con que Dios amenazaba a Israel: fieras, hambre, guerras y peste. Seguía la caída de las estrellas, «y los astros del cielo se abatieron sobre la tierra como higos verdes que expele una higuera retorcida por la borrasca y el cielo desaparece como un libro que se enrolla[20]». «Tocó la trompeta el cuarto ángel, y quedó herida la tercera parte del sol, de la luna y de las estrellas. Se oscureció la tercera parte de ellos, y el día y la noche perdieron la tercera parte de su luz». Otras visiones terroríficas se presentan también a la mirada de los indios: los cuatro Ángeles encadenados a Eúfrates «que estaban preparados para la hora, el día, el mes y el año[22]»; San Juan devorando el libro: «yo tomé el librito de la mano del Ángel y me lo tragué; en mi boca tenía la dulzor de la miel[23]»; la Mujer que envuelve al sol y al dragón de siete cabezas y diez cuernos; la Bestia del mar y la Bestia de la tierra; el Cordero de Dios en la montaña de Sión. El conjunto se concluye sobre las ruinas de la Gran Babilonia y la visión de la Jerusalén celeste.

El Apocalipsis según los Franciscanos

Dado que nos resulta difícil imaginar que un pintor indígena haya tomado la iniciativa de realizar obras sobre temas tan enigmáticos, hay que buscar en los franciscanos de Tecamachalco y de Nueva España el impulso del cual nació esta empresa. La cuestión es a la vez de orden intelectual, metafísico e iconográfico. Hacía falta que los religiosos hubieran sentido la necesidad de transmitir estos mensajes esotéricos y que el pintor indio Juan Gerson pudiera recibir los medios para transcribir en imágenes el mensaje de la Biblia.

El interés de los franciscanos de México por el Apocalipsis se remonta a la prehistoria de la evangelización de las Indias. El crepúsculo del siglo XV y los inicios del siglo XVI estaban inmersos en una atmósfera tensa, inquieta, propicia a la difusión de creencias apocalípticas y mesiánicas. La cruzada contra los musulmanes y los turcos, el sueño nunca abandonado de reconquistar la ciudad de Jerusalén, la llegada del Anticristo, habitaban en los espíritus del pueblo y los letrados, en la península Ibérica y en el resto de la Europa cristiana. El descubrimiento del Nuevo Mundo

imprimió una dimensión y un vigor nuevo a estas creencias. La posibilidad repentina, imprevista y conmovedora, de predicar el evangelio al mundo entero, se impuso como un signo manifiesto del fin de los tiempos. Incluso el pensamiento de un laico como Cristóbal Colón, está impregnado de un misticismo apasionado, que no cesa de animar sus viajes de descubrimiento. Sus puntos de vista sobre la reconquista del Santo Sepulcro se inspiran de las profecías relativas a la reconstrucción del Templo de Sión, en la gran tradición mesiánica y milenarista. Con la propagación de la revelación a la humanidad entera, muchos creían que la conquista de Jerusalén por los Reyes Católicos marcaría el acontecimiento de los últimos días. Un texto famoso en la Edad Media garantizaba que entonces el rey de los Romanos aniquilaría a los musulmanes y después iría a Jerusalén, donde depositaría la corona imperial sobre la cruz del Monte Sión. La corona subiría al cielo y Cristo volvería a la tierra para vencer al Anticristo[24].



Después de entrar en la iglesia, los fieles indígenas pasaban bajo los frescos policromos de Juan Gerson: estos a la manera de una visión celeste, decoraban la bóveda sobre la cual descansaba la tribuna.

Para mantener esta espera febril, hacían falta figuras providenciales y propagadores convencidos. La designación de Carlos I (V) como rey de los Romanos y después emperador, eran signos estimulantes: ¿No es verdad que Carlos I (V) reinaba sobre más de la mitad de Europa, los Países Bajos, Alemania, España, una parte de Italia y de las nuevas Indias? Los propagadores natos eran los hijos de San Francisco. Los franciscanos —cuya influencia sufrió Cristóbal Colón— cultivaban una tradición Apocalíptica que se remontaba por lo menos a Joachim de Flore († 1202). Los escritos de este abad italiano y los numerosos textos apócrifos que se le atribuían captaron numerosos adeptos en el seno de la orden de San Francisco y en la cristiandad europea, en el crepúsculo de la Edad Media. No resulta en absoluto sorprendente que, transportados por la inmensidad de su tarea y del entusiasmo de convertir a poblaciones nuevas, los primeros apóstoles franciscanos de México hayan mantenido el espíritu alimentado por los escritos joaquimitas y las profecías apocalípticas[25].

Pero el Apocalipsis de San Juan nos da igualmente las claves para interpretar el destino de los indios bajo la dominación española. En el pensamiento del cronista franciscano Motolinía las calamidades que se abatieron sobre las poblaciones indígenas después de la conquista, la guerra, la peste, el hambre —«que son las principales plagas que Dios inflige a la humanidad»— se inscriben en la línea de desgracias encarnadas por los caballeros del Apocalípsis[26]. Imágenes alucinadas de la derrota y referencias a las visiones del Apocalipsis de San Juan, se atropellan bajo la pluma del cronista. Los indios muertos en el transcurso de la defensa de México, cuyos cadáveres, con los ojos exórbitados se pudrían en las aguas fangosas del lago, como si fueran ranas, les recuerdan los espíritus inmundos «que salían de la boca del dragón y de la bestia, como ranas, en el momento en que el Séptimo Angel vació su copa en el río Eúfrates; el dragón designa a los detractores malvados que murmuran; la bestia representa los hombres que viven de manera animal entre todo tipo de vicios y de pecados: fueron aquellos que, en su mayor parte, murieron en el transcurso de esta segunda plaga»[27]. La reconstrucción de la ciudad de México, que costó tantas vidas indias, evoca la «séptima plaga o frasco del Apocalipsis [...] cuando el Séptimo Angel vertió su copa y se produjeron los relámpagos y el trueno, y la gran ciudad fue dividida en tres; y las ciudades de los Gentiles cayeron. La división en tres partes de la gran ciudad de Tenuchtitlán, México, no es más que el reinado sobre ella de estas tres plagas de las que habla San Juan en su epístola canónica: La primera es la codicia de la carne; la segunda es la codicia de la vista; la tercera es el orgullo de la vida; porque hizo falta orgullo para erigir tales edificios[28]».

El exégesis del cronista es aquí revelador, ya que no se limita a asimilar los indios con los paganos del Apocalipsis. Motolinía no es de los que



La evangelización franciscana, según Diego Valadés, Rethorica christiana, *Perugia, Petro Jacobo Petrutio, 1579. Este grabado recrea el ideal de las misiones franciscanas de las que ambos esfuerzos conjugados, los poderes de la palabra y de la imagen, tratan de dar nacimiento a una nueva cristiandad en el México indio.*

juzgan que la conquista de México se reduce al justo castigo de los pecados de los indígenas. Su concepción es más matizada. Pone también el acento sobre los crímenes de los conquistadores, hasta el punto de hacer de los gentiles víctimas de la nueva opresión. Este desplazamiento es significativo del pensamiento franciscano, que mide el desastre indígena a la medida del Apocalipsis, cuidándose de defender a estos neófitos, sobre los cuales reposan las esperanzas de una renovación del cristianismo y de retorno a la cristiandad primitiva. Esta visión de las cosas perdurará después de Motolinía. Cuando, en la segunda mitad del siglo XVI, el cronista franciscano Jerónimo de Mendieta retoma por su cuenta la tradición apocalíptica, expresa las angustias y las esperanzas que continúan animando a una parte de los franciscanos[29].

Pero los indígenas no eran sólo las víctimas del Apocalipsis de la conquista, o de los neófitos confrontados a uno de los mensajes más extraños y más violentos del Nuevo Testamento. Las creeucias vinculaban de manera precisa a los indios de Nuevo Mundo con el tema apocalíptico. Según la tradición, diez de las doce tribus de Israel no volvieron del exilio en Asiria: el Apocalipsis (VII, 4-9) revela que lo harán el día del juicio final. Dado que no se habían encontrado rastros de estas tribus en Asia, algunos explican así el misterioso origen de los Indios de América haciendo de estos pueblos, hasta entonces desconocidos, los descendientes de las diez tribus perdidas. Si la interpretación se revelaba exacta, el mundo tocaba a su fin: ¿No habían sido encontradas por fin[30] las ovejas descarriadas? Otra interpretación veía en estos mismos indios a los descendientes de los judíos, que en el 71 de nuestra era habían huido de la destrucción de Jerusalén por Vespasiano y Tito. Cada vez la cristianización de los indios parecía aproximar más la venida del juicio final, confiriendo una actualidad insospechada a las visiones recibidas por San Juan en la isla de Patmos. Hacia 1560, dos años antes de la realización de las pinturas de Tecamachalco, ¿No había anunciado un franciscano de renombre «que en Castilla todos corrían a su pérdida y a su destrucción y que el mundo quería acabar y acabaría antes de un año[31]»? La Inquisición, como de costumbre, se había esforzado por calmar los espíritus e imponer silencio al monje imprudente.

El juicio final del claustro de Acolman. Los suplicios de los condenados —presentados aquí con mucho detalle en la tradición de Jerónimo Bosch— fueron pintados sobre los muros de los conventos y de las iglesias mexicanas para difundir entre los indios los conceptos cristianos del más allá: estos estaban bastante alejados de las creencias y de las cosmovisiones indígenas.



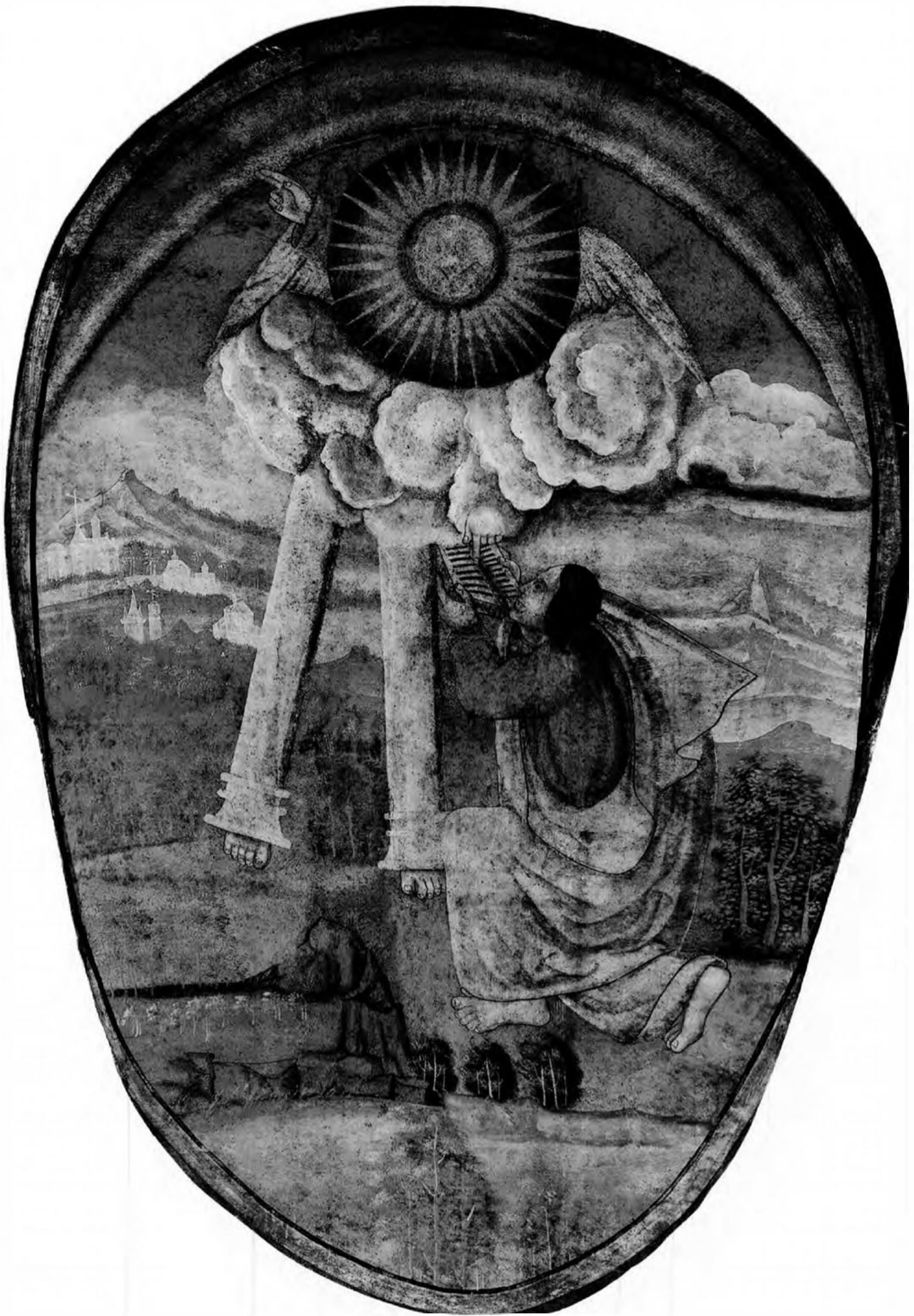
Del grabado a la pintura, o las incertidumbres de la transposición

Faltaba poner las imágenes sobre textos tan esotéricos. Los franciscanos, que guiaron los trabajos de Gerson, tenían en la cabeza, posiblemente, la imaginería romana de la península Ibérica. Códices antiguos como el del *Beato de Liébana*, numerosos frescos y capiteles, se adueñaron de los temas del Apocalipsis en la Europa Medieval. Pero para











La versión de Durero.
«Y la voz que había oído desde el cielo me hablaba de nuevo diciendo: —Vete y toma el libro que tiene abierto en su mano el ángel que está de pie sobre el mar y sobre la tierra. Me acerqué al ángel y le pedí que me diera el libro. Y me respondió: —Toma, cómetelo; te amargará las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel.» (Apocalipsis X, 8-9).

recrear este entorno visual en tierra india, hacía falta, una vez más, pasar por el grabado. Es poco probable que los códices iluminados hayan atravesado el Atlántico y, todavía menos, que hayan ido a parar al convento de Tecamachalco. En cambio, hemos observado que los libros y los dibujos grabados, partían en gran numero hacia las Indias Occidentales. En Europa, en la primera mitad del siglo XVI, la obra grabada de Durero y de Holbein, así como la Biblia luterana de Wittenberg ilustraban con brillantez el relato del Apocalipsis. Las creaciones de Durero poseían tal intensidad dramática, que todavía dominan nuestra imaginación. Estas múltiples fuentes, inspiraron los grabados católicos y protestantes del norte de Europa. Las florecientes imprentas en Basilea, en Lyón o en Amberes, ornamentaban las biblias que publicaban, y que llegaban a México a través de España. En una o en varias de estas biblias del Renacimiento, el pintor Juan Gerson, aconsejado por los franciscanos, pudo, con toda tranquilidad, estudiar los modelos que reproduciría en sus obras[32].

A primera vista, las pinturas de Tecamachalco confrontan al visitante con conjuntos canónicos y familiares, incluso si el sentido de muchas de las escenas se ha borrado de nuestra memoria. Los episodios del Antiguo Testamento y del Apocalipsis según San Juan se suceden en versiones policromas, que llaman la atención. Si bien el indio Juan Gerson se vincula a la tradición pictórica europea, la descubre, como tantos otros pintores indígenas, a través de las telas, y todavía más a través de los grabados importados de Europa, dicho de otra manera en «blanco y negro». Tuvo que dar color a lo que no tenía, sin disponer de ninguna referencia prehispánica, a diferencia de los pintores de Ixmiquilpan que representaban caballeros-tigres a la antigua, copiando de los códices policromos. Existen muchos otros detalles que sorprenden o intrigan al observador formado según los cánones del arte europeo. En el grupo inspirado por los caballeros del Apocalipsis, la vista se ve atraída por la torpeza de la figuración de los caballos y por variaciones iconográficas inesperadas. El primer caballero, el de la victoria, blande una espada en lugar del arco y de la flecha que le atribuyen el evangelista y la tradición, como si hubiera trocado sus armas con las del caballero de la Guerra. La Muerte maneja una lanza con falta de sentido común, como si el artefacto se encontrara a su espalda. En otras escenas, las actitudes corporales parecen aberrantes o inverosímiles, las proporciones de los miembros son erróneas, la posición de las manos resulta inadecuada.

La falta de habilidad o las confusiones de lectura no deben recaer todas sobre el pintor indígena. La escala de los grabados europeos, su calidad deficiente, hacía difícil el descifrado de actitudes y de objetos, sin vínculo alguno con el pasado indígena o la realidad mexicana. Por lo demás, la relación de Juan Gerson con el grabado, no se limita nunca a un







calco pasivo. Como todos los pintores indios de México, el artista de Tecamachalco afronta el desafío de restituir un mundo del que no se le ha ofrecido más que un pálido reflejo monocrono —el grabado en blanco y negro — a una escala minúscula. Mientras que los maestros europeos se habían familiarizado con el arte, el pensamiento y la historia de su continente a través de múltiples soportes y de objetos, los indios debían contentarse con imaginar formas, edificios y vestiduras cuyos originales no habían podido observar jamás. El pintor europeo podía confrontar sobre el terreno las tradiciones y los estilos, percibir los volúmenes, comparar proporciones y espacios. Si era preciso, como Durero y Berruguete, se iban a Italia para impregnarse de las formas antiguas y enriquecer su técnica y su repertorio. Todo *tlacuilo* mexicano deseoso de pintar a la europea, se encontraba de alguna manera en la posición de un artista que no captaría de ese mundo lejano, más que reflejos fragmentarios, representaciones aisladas sin haber podido jamás contemplar los originales, ni siquiera reunir simplemente imágenes, lo suficientemente diversas como para sugerirle la complejidad del modelo de partida. Juan Gerson no escapaba a esta condición. El patrimonio pictórico europeo, en su lenta cristalización al hilo de los siglos, le era tan extraño como la obra y la personalidad del teólogo Jean Gerson, del cual, sin embargo, llevaba el nombre.

A este desconocimiento de los cánones europeos se añade una relativa ausencia de expresión en las caras, en la gran contradicción con la dramatización extrema de los episodios contenidos. El repertorio de las emociones, propio de la cultura occidental y las convenciones asociadas a su representación, escapan a Juan Gerson, que prefiere, generalmente, el hieratismo de las caras, transmitido por la tradición prehispánica. Ahora bien, las actitudes, los gestos y las expresiones de la cara obedecían, en la Europa medieval, a reglas precisas y antiguas, sobre las cuales el historiador M. Baxandall viene atrayendo desde hace tiempo nuestra atención[33]. Para percibir sin ambigüedad el lenguaje del cuerpo y de las manos, tal como se desprendía de los grabados que tenía ante sus ojos, el indio Gerson hubiera tenido que poseer un conocimiento notable, no sólo de los usos comunes, sino igualmente de la danza y de la puesta en escena, tal como las practicaban en el Viejo Mundo en la época del Renacimiento. La pintura no es más que un asunto de técnicas y de estilos, supone un anclaje en la manera de vivir de una sociedad, en reflejos mudos, en hábitos muchas veces condenados a mantenerse en silencio. Esta es la falta que, tanto en Actopan como en Tecamachalco, crea en el observador occidental una especie de disonancia, casi una extrañeza familiar, de la cual emana un clima onírico, al que no sabríamos permanecer insensibles.

La torpeza del pincel o los riesgos de la interpretación, y probablemente ambos a la vez, producían efectos a veces asombrosos. Sobre el

grabado de la Biblia de la Biblioteca Nacional de México —una de las fuentes grabadas de Gerson—, arrodillado ante el ángel resplandeciente, San Juan recibe el libro. Gerson reproduce la imagen, desprendiendo el santo del sol como si flotara en el aire. Esta levitación se ve acentuada por la ilustración, bajo los pies del santo, de diversos planos de árboles y de escarpaduras, ausentes del grabado original. El pintor mexicano obtiene así una perspectiva aérea en la cual el apóstol parece ser elevado a los cielos. Se observa casi el mismo procedimiento en la visión de Dios rodeado de los Ancianos. Una vez más, la mano india se traiciona «deconstruyendo» la imagen occidental. Si el recurso a la perspectiva y a la tercera dimensión han constituido, sin lugar a dudas, los dos calcos más importantes del arte indio del siglo XVI al estilo occidental, los pintores mexicanos no lo aplicarán sistemáticamente. En obras profusamente ilustradas como el *Códice de Florencia*, aproximadamente contemporáneas de las pinturas de Tecamachalco, la perspectiva clásica se ve frecuentemente alterada: el artista decide colocar las figuras de primer plano sobre un decorado en tres dimensiones, sin fusión ni armonización de los dos espacios figurativos. Esta actuación resulta visible en Tecamachalco.

Antes que el indio Juan Gerson, Durero había grabado los caballeros del Apocalipsis «Cuando el Angel abrió el primero de los siete sellos, escuché al primero de los cuatro Vivientes gritar con una voz de trueno: «¡Ven!» Y he aquí que apareció ante mis ojos un caballo blanco; el que lo montaba sostenía un arco; se le dio una corona, después se fue vencedor, y dispuesto a vencer de nuevo ...»

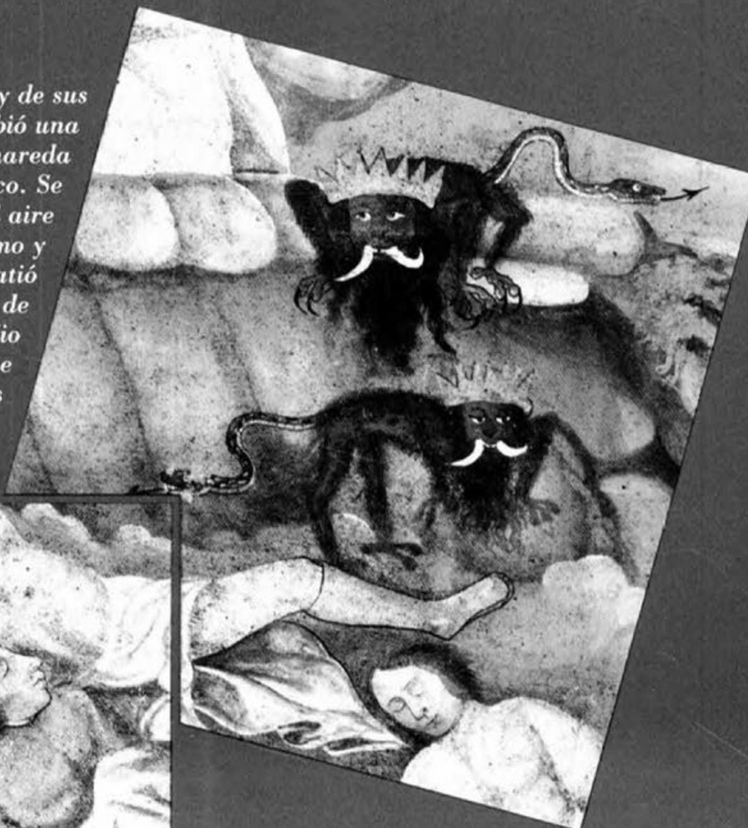


El tema apocalíptico ilustrado por Gerson se prestaba tanto mejor a estas combinaciones extrañas y a esas «deconstrucciones» cuanto los mismos originales occidentales jugaban con yuxtaposiciones de espacios sometidos a reglas claras: el mundo de San Juan no podía confundirse con el universo que se le aparece milagrosamente. Si el primero obedece a las leyes de la gravedad, el segundo permite bastantes libertades. A su vez, este espacio sobrenatural o visionario se modula en una capa terrestre y en una esfera celeste. El desplazamiento de un espacio al otro podía, fácilmente, escapar al ojo indígena: implícitos sobre el grabado, no son referenciables más que por convicciones que reservan el registro superior a la divinidad y que hacen de la nube una frontera entre el hombre y su Dios[31]. La escena de la caída de las estrellas nos da una ilustración perfecta. Estas reglas les resultaban familiares a los pintores europeos, porque se enraizaban en tradiciones iconográficas seculares, de las cuales algunas se remontaban a Bizancio. Se apoyaban igualmente en una cosmovisión inspirada en textos sagrados de la Biblia y de los Padres de la Iglesia. Todo era muy distinto para los indios de México invitados a reproducir y, en el caso de Tecamachalco, a desarrollar la imaginería del occidente cristiano sin nutrirse con la tradición cristiana de siglos de costumbre.

Es cierto que la escenografía de Tecamachalco podría tener otras fuentes. El teatro de Evangelización conoció un desarrollo precoz en el centro de México. Los franciscanos hicieron de ello, incluso, un potente instrumento de evangelización, organizando puestas en escena espectaculares, concretamente en Tlaxcala, en la región de Juan Gerson. Las

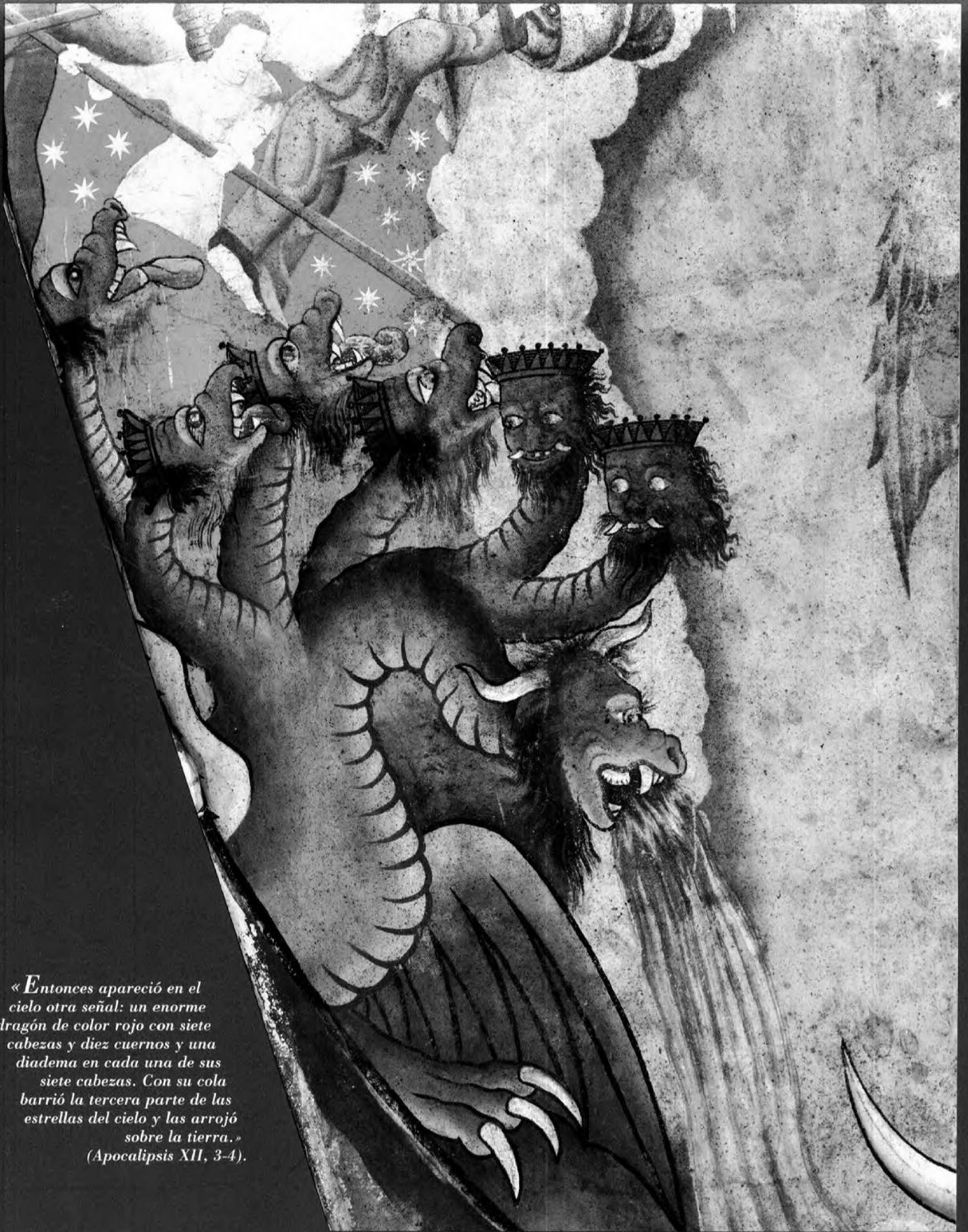


«Abrió el abismo, y de sus profundidades subió una humareda como la humareda de un horno gigantesco. Se entenebrecieron el sol y el aire con el humo del abismo y desde la humareda se abatió sobre la tierra una plaga de saltamontes a los que se dio un poder igual al que tienen los escorpiones terrestres.» (Apocalipsis IX, 2-3).





«Y tampoco se les concedió que los mataran, sino únicamente atormentarlos durante cinco meses. El tormento será como picadura de escorpión. En aquellos días, los hombres buscarán la muerte y no la encontrarán; desearán morir, pero la muerte huirá de ellos.» (Apocalipsis IX, 5-6).



«Entonces apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color rojo con siete cabezas y diez cuernos y una diadema en cada una de sus siete cabezas. Con su cola barrió la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra.» (Apocalipsis XII, 3-4).

puestas en escena utilizaban elementos simbólicos y referencias elementales para distinguir los distintos espacios, según sus cualidades respectivas[35]. Pero las enseñanzas concretas de la práctica teatral no eran fácilmente trasladables a grabados que sugerían en vez de descomponer. El cromatismo refleja a su vez la tensión entre las dos tradiciones: degradados de color, juegos de sombras, difuminaciones que sugieren volúmenes, o efectos de luces que provienen del arte del Renacimiento, mientras que la gama cromática —blanco, ocre, azul turquesa, negro— parece fiel a sensibilidades prehispánicas, a menos que traduzca solamente el abanico de los colores disponibles en la región.

La muerte y sus monstruos

Temblores de tierra, diluvio, plagas de langosta, guerra y masacres, la muerte atraviesa sin cesar las pinturas de Gerson. En ellas, monstruos de pesadillas persiguen a los humanos para exterminarlos. Indígenas espectadores de las representaciones del teatro edificante, encuentran pintadas sobre las bóvedas de su iglesia las criaturas fantásticas que aparecen sobre las tablas de México y de Tlaxcala. Al representar el Juicio Final, los franciscanos habían traspuesto sobre suelo mexicano la trama, los gestos y los decorados de los grandes misterios medievales, que mezclaban la edificación con los atractivos del espectáculo y de lo maravilloso. Hay otras imágenes, más antiguas, que se asentaban aún sobre el espíritu de los fieles indígenas. Los antiguos habían creído que unos monstruos espantosos, *tzitzimime*, descenderían del cielo para precipitarse sobre los vivos y devorarlos. Este sería el fin del mundo tal como los Nahuas lo habían concebido mucho antes de la difusión del cristianismo. Como la bestia del Apocalipsis, estos seres eran femeninos y se temía periódicamente su descendencia mortífera. «Los demonios del aire, llamados *tzitzimime*, deben venir a destruir la tierra y a todos aquellos que la habitan, para que reinen, para siempre jamás, las tinieblas de la oscuridad sobre el mundo entero[36]».



El pecador de Diego Valdés, Retórica Cristiana, *Pérouse*, *Pedro Jacobo Petrutio*, *1579*

Los miedos seculares no habían sido barridos por varias décadas de cristianismo. En 1558, sólo cuatro años antes de la realización de las pinturas de Tecamachalco, circulaban en el centro de México rumores propagados por indios hostiles a los españoles y al cristianismo. Anunciaban el fin de los tiempos y la llegada del monstruo de la tierra, «la Anciana de dientes duros» que se tragaría a todos los que encontrara a su paso: «Cuando se doblen los años —al final de un ciclo de 50— se hará una oscuridad completa, los *tzitzimime* descenderán, nos comerán y se producirá la transformación. Los que están bautizados, los que han creído en Dios, se transformarán en otra cosa. [...] Todos los demás se transformarán en alimento, en la subsistencia que les es propia y se convertirán en

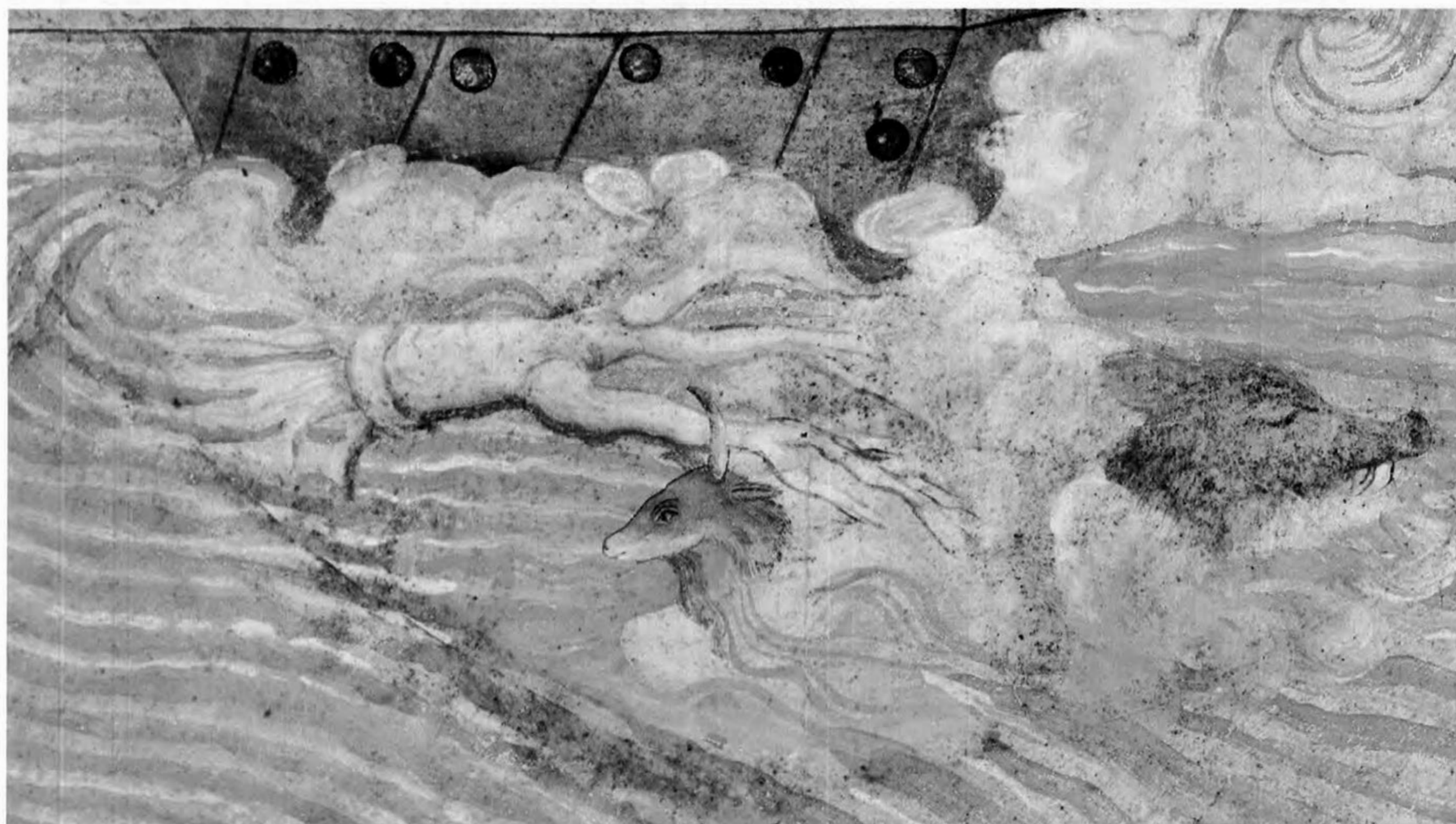
bestias que comen, en todo esto se convertirán, perecerán y no tendrán ya existencia, porque su vida habrá llegado a su término, como la cuenta de sus años. [...] También habrá hambre. [...] En todas las partes del mundo lo que es comestible se secará[37].» En 1580, los indios de la región de Tecamachalco «creían que los truenos y los relámpagos eran cosas vivas que descendían del cielo, y cuando mataban a alguien decían que los dioses estaban enojados[38].» Si en esta fecha tardía, habían sobrevivido tales creencias, con más razón los indígenas que descubrían las obras de Gerson, podían aproximar las imágenes policromas de sus temores ancestrales.

Los antiguos mitos, los rumores contemporáneos o las predicaciones de los misioneros no eran suficientes para justificar la fuerza de las pinturas de Tecamachalco. A los miedos tradicionales y los nuevos temores difundidos por el cristianismo se añadía la dureza de los tiempos. Los indios que contemplaron estas imágenes de desastre y de muerte no podían por menos que asociarlas con las calamidades que, sin interrupción, les asaltaban desde los inicios de la conquista española. Las imágenes de la muerte, inspiradas por los franciscanos y pintadas por Gerson, transfiguran, metaforizan y dramatizan los estragos que causaban las epidemias en el seno de las poblaciones indígenas. Ya el cronista franciscano Motolinía había interpretado las epidemias que alimentaban los flujos de sangre recurriendo al texto del Apocalipsis y a la visión del segundo ángel:

«Tocó la trompeta el segundo ángel, y algo así como un gran monte ardiendo se precipitó sobre el mar, y la tercera parte del mar se convirtió en sangre,[39] la tercera parte de los seres del mar pereció, y la tercera parte de los navíos quedó destruida.»

La explotación y las enfermedades, habían pagado regularmente su tributo de vidas humanas. Según la encuesta realizada en 1580, a demanda de la corona, la población india de la región de Tecamachalco no cesó de decrecer bajo la dominación española: tres epidemias principales —en 1520, 1542 y 1577— abatieron a los habitantes. En 1580, las autoridades estimaban que habían desaparecido el 90% de los indios de los alrededores, entre los cuales se encontraban muchas víctimas de la última peste, que había dejado muertos por millares[40]. Estas mortalidades preceden o siguen a la realización de las pinturas de Tecamachalco: ¿encuentran éstas en las obras de Gerson un comentario y una explicación? ¿Los indios pagaban el pecado del paganismo de sus padres muriendo destrozados por esta bestia invisible que tenía por nombre viruela? Después de que nuevas calamidades se abatieran sobre nuestras sociedades, esta desaparición física parecía menos misteriosa. Las poblaciones del Nuevo Mundo habían vivido durante milenios apartadas de otros continentes. Su sistema de defensa inmunitaria se reveló incapaz de hacer frente a los virus y a los microbios de los que los europeos y los negros eran portadores inconscientes.





La suerte de la región de Tecamachalco no fue diferente en absoluto a la del conjunto de México: los veinte millones de indios —puede ser que veinticinco— que poblaban el país la víspera de la conquista española no serían más que 750.000 un siglo más tarde. Este Apocalipsis humano era a la medida de aquel que anunciaba el profeta de la isla de Patmos.

Paisajes imaginarios

Sobre los grabados de la Biblia de la Biblioteca Nacional de México, un trazo firme, algunas líneas onduladas, sugieren un paisaje, esbozan un horizonte que lleva un cielo vacío y desnudo como la hoja blanca del grabador. La técnica rudimentaria y la pequeñez del formato no autorizan ninguna escapada hacia lugares lejanos, apacigüantes o trágicos. La dimensión de las pinturas de Tecamachalco y su coloreado, imponían otras







soluciones, menos escuetas. ¿Cómo iba a reaccionar Juan Gerson enfrentado a estos espacios vacíos, ante los cuales ninguna mano europea podía guiarle? La tradición prehispánica no le sería de ninguna ayuda: ignoraba el paisaje, la perspectiva y la tercera dimensión. El pintor de Tecamachalco inventó entonces el color del aire y esculpió montañas, multiplicó horizontes azulados y lechosos, poblados de ciudades misteriosas, trazando lejanías quebradas por las cimas de las montañas, sumergidas en masas nebulosas. Los toques de verde turquesa acentúan esta atmósfera de sueño despierto, donde la mirada se pierde en unos cielos luminosos pero sin sol. Detrás de los caballeros del Apocalipsis, las laderas arboladas, los acantilados abruptos, tienen el mismo color que la bóveda celeste, como si la tierra y los cielos se confundieran para convertirse en uno sólo. En otra parte, una luminosidad blanca emana del horizonte, acentuando la irrealidad o la fantasía del cuadro. Las ciudades blancas del *Sacrificio de Isaac* se pierden entre montañas y nubarrones. En otros medallones se

perfilan espesos bosques, de donde surgen, perdidos entre la frondosidad, campanarios de iglesia, y torres con veletas. Las lontananzas y nubarrones de Altdorfer (1480-1538) comparten con los de Gerson la misma extrañeza obsesiva. Los decorados fantásticos del *Baño de Susana*, pintados en 1526, parecen prolongarse sobre las telas de Gerson, a excepción de que el maestro de Tecamachalco no trata, a semejanza de Grünewald o de Durero, de transfigurar la naturaleza, porque el pensamiento indígena no conoce esta categoría, nacida del Renacimiento europeo. Si «nos damos cuenta, en este inicio de los tiempos modernos, tanto a un lado como al otro de los Alpes, el paisaje es por sí sólo digno de interés y se le puede dotar de alma[11]», el mismo descubrimiento en México es un choque brutal, fruto de una prodigiosa aceleración de la historia. Tal es la singularidad del camino que sigue Gerson, en regiones pictóricas donde se pone al nivel de los más audaces.

Las arquitecturas inspiradas en los grabados toman formas desconcertantes: los obeliscos se transforman en techos puntiagudos, las ruinas romanas engendran improbables edificios a la Chirico, los arcos dan lugar a formas ovoides. La brutal simplicidad de los volúmenes y de las formas, evoca los decorados de Giotto y de los primitivos italianos. El palacio del *Sacrificio de Isaac* tiene aires de creación cubista, a mil leguas del realismo de las arquitecturas flamencas. En su regularidad geométrica, subrayada por los juegos de sombras, los cubos de albañilería y los montones de rocas adquieren una densidad singular. La única escena de interior —la de la medida del Templo y de los dos testigos— nos arrastra bajo un encabestramiento de bóvedas con campanas que se abre sobre la negrura de la noche, en una atmósfera onírica que duda entre la sobriedad austera de los primitivos italianos y el palacio laberíntico del *Baño de Susana* de Altdorfer. ¿Hay mejor manera de sugerir la soberana majestad del Templo, símbolo de Jerusalén y de la pequeña parte de Israel, que permaneció fiel a Cristo?

Si el pintor de Tecamachalco pudo llegar a recrear un mundo fantástico y onírico con tal maestría y tales recursos de imaginación, es porque su obra se desarrolla bajo el dominio de unas tradiciones, susceptibles, si no de fundirse, por lo menos de coexistir. La obra de Juan Gerson nació en un medio franciscano donde la sensibilidad apocalíptica era fuerte. La temática elegida en la Biblia no le dejaba elección: la ilustración de los episodios del Apocalipsis e igualmente, en la parte inspirada por el Antiguo Testamento, las representaciones de las visiones de Ezequiel y el sueño de Jacob, le obligaron a explorar mundos sobrenaturales. Abordada bajo esta forma, la tradición cristiana se hacía cada vez más familiar a los indios, los cuales le otorgaban a los sueños y a las visiones una importancia considerable. En las culturas prehispánicas, las experiencias oníricas procuraban el medio de entrar en contacto con lo divino y de obtener

informaciones preciosas sobre el porvenir de las sociedades y el destino de los individuos. El consumo de sustancias alucinógenas, y también de penitencias repetidas, asociadas con ayunos y maceraciones, inducían a estados de éxtasis, oníricos o delirantes, que arrastraban a los indios hacia otros universos, generalmente cerrados para los simples mortales. La visión era un elemento tan crucial de las sociedades de antes de la conquista, que los misioneros explotaron esta experiencia para cristianizar los espíritus y colonizar lo imaginario. ¿Participaba Juan Gerson de esta conquista sutil e insidiosa, elevando por encima de los indios ese cielo de imágenes, que atravesaban cada vez que se internaban en el santuario? Pintadas sobre la bóveda, entre estratos de sombras y capas de luz, les esperaban las imágenes de un Apocalipsis, que declinaba en modo cristiano la fin del mundo predicho desde largo tiempo por los sabios de antaño.

Sobre las huellas de Noé o sobre la pista de los caballeros del Apocalipsis, Juan Gerson marchó en pos de lo sobrenatural y de ese «otro lugar» que pertenecía a un universo que no era el suyo, pacientemente construido por los teólogos y los artistas de la Europa medieval y renacentista. Reconstituir la arquitectura o pintar los personajes de la Biblia era una tarea difícil, aún tratándose de monumentos de piedra y de seres de carne y hueso. Y era infinitamente más arduo explorar unos paisajes místicos, que sólo existían en el alma de los cristianos y cuyas formas desafiaban toda aproximación con nuestro mundo terrestre. ¿Cómo penetrar en el universo de las visiones de un apóstol, deportado quince siglos antes a una isla griega llamada Patmos? La empresa era tan titánica como podía ser, para un europeo del renacimiento, la exploración de las mitologías de los antiguos mexicanos. Estas dos tentativas diametralmente opuestas se cruzaron, no obstante, en el transcurso de los mismos años. Mientras que en Tecamachalco Juan Gerson pintaba el Apocalipsis, en México y en Tlatelolco, el franciscano Bernardino de Sahagún, reunía a los indios letrados para compilar una enciclopedia de los saberes indígenas y recoger los relatos mexicanos de los orígenes del mundo. Durante este tiempo, Europa se destrozaba, las guerras de religión arrasaban Francia y los Países Bajos entablaban una interminable revuelta contra la España del duque de Alba.





S. LV
CA S.
EVAN
GELISTA



Apocalipsis 1,3:
«¡Dichoso el que lea, y dichosos los que escuchen este mensaje profético y cumplan lo que está escrito en él! Porque el momento decisivo está a las puertas.»


S·MA
RCVS
EVA
NGE
LISTA



Los cuatro evangelistas
Mateo, Marcos, Lucas y Juan están representados
por criaturas simbólicas
que la tradición iconográfica del cristianismo
les ha asignado:
el ángel, el león, el toro y el águila.
El vínculo establecido entre estos santos y este bestiario coinciden tanto
con ciertas creencias indígenas,
que la iglesia tratará a continuación de proscribir
este tipo de representación.



4

Las Sibilas de Puebla



«En vano se va buscando la divina belleza
Quién jamás ha podido ver sus ojos
Mientras que ella los elude con suavidad»

Petrarca, El Triunfo del Amor

Puebla de los Angeles, hacia 1580. A pesar del aguacero y de la frescura de la tarde, los invitados de don Tomás de la Plaza se apresuran hacia la morada del deán de la catedral. En el primer piso, los tañedores de laúd interpretan obras de Luis de Narváez o de Diego Ortiz, mientras que los visitantes admiran la profusión de frutos, de carnes y de ramilletes que decoran las grandes mesas con manteles bordados. Los ramos de iris, las flores de lis y los claveles de Cholula difunden sus perfumes mareantes. Las naranjas y los albaricoques, el verde brillante de los limones, el corazón sangrante y dulce de las granadas, la anona, la guayaba, el mamey, resplandecen a la luz de las antorchas de pino de *ocote*. Pero, más todavía que el refinamiento de los manjares y de las melodías, por encima de las frágiles porcelanas de China que habían atravesado el océano Pacífico en el galeón de Manila, los frescos de los salones suscitan el asombro de los convidados: eclesiásticos, funcionarios, damas y ricos *hacendados* de la segunda ciudad de México. Las Sibilas y los *Triunfos* de Petrarca, que el deán Tomás de la Plaza ha hecho representar sobre los muros, convierten su residencia en un decorado fantástico, que transporta a sus huéspedes a las riberas inaccesibles de una Europa mitológica.

La elegancia de los rasgos, la gravedad de las caras que aparecen en esta escena religiosa —pintada en el monasterio de Culhuacan— no dejan de evocar el refinamiento de los retratos de las Sibilas de Puebla.



Con las influencias renacentistas, castellanas, flamencas e italianas, que se difunden en Nueva España, se mezclan técnicas y formas de inspiración mudéjar, enraizadas en la península Ibérica en el transcurso de siglos de ocupación musulmana.

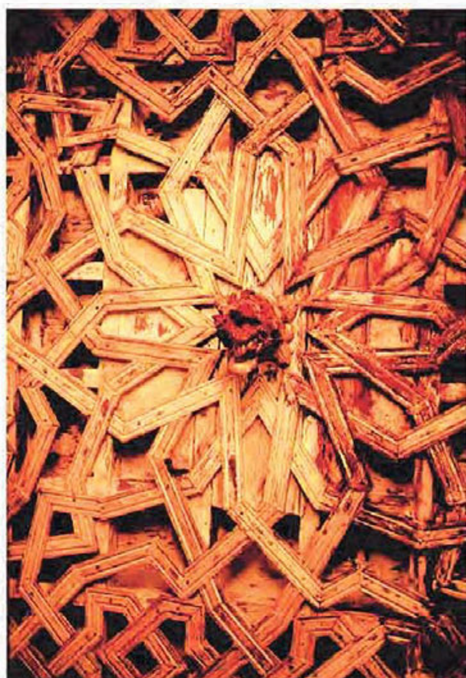
El lujo de una sociedad nueva

Un lujo tal es, no obstante, corriente a finales del siglo XVI. A medida que se alejan los tiempos de la conquista, la sociedad urbana de la Nueva España toma consistencia y se enriquece. La ciudad de México se prepara para convertirse en una de las capitales del siglo de oro español. Las campañas de construcción emprendidas al día siguiente de la caída de México-Tenochtilán han transformado la gran ciudad india en una ciudad a la europea. Mientras que el virrey, la virreina y su corte le dan el tono, las residencias fastuosas de los descendientes de los conquistadores y de la oligarquía exponen las riquezas acumuladas mediante el negocio de la extracción de plata en las minas del norte. En cada fiesta religiosa, las plazas, las iglesias, los conventos, las calles trazadas a cordel, donde hierve una población mixta de indios, mestizos, negros y europeos, se cubren de decorados suntuosos, la arquitectura de México asombra a los poetas llegados de España, que expresan su admiración en los versos dedicados a la «ciudad imperial»:

> «La altura y la opulencia de sus edificios
> Construidos de piedra y de mármol blanco
> Fijan la vista y los pen. samientos...»

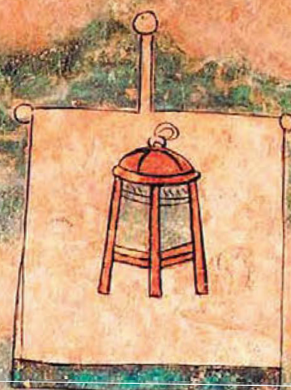
Con su universidad, sus colegios, su impresores, sus círculos de intelectuales, sus pintores y sus músicos, la capital de la Nueva España es a

finales del siglo XVI una ciudad fascinante que escritores y poetas castellanos no dudan en visitar, quedándose incluso largos años. La vida intelectual y artística de la ciudad no se reduce a las obras de los monjes-etnógrafos y a las crónicas amargas de los descendientes de los conquistadores. En los últimos decenios del siglo se desarrolla una poesía, inspirada por las corrientes en boga, en una España penetrada por las influencias italianas. Cavalcanti, Dante, Tasso, Sannazaro y Petrarca —directamente o a través de las obras de los castellanos Juan Boscán y Garcilaso de la Vega— son modelos para los poetas españoles de Nueva España. Uno de los más insignes, Juan de la Cueva, introdujo el gusto petrarquizante durante su estancia, entre 1574 y 1577[2]. Gracias a Juan de la Cueva, Cetina, Terrazas y González de Eslava, esta poesía hace surgir mundos imaginarios, con abundancia de referencias mitológicas y alegóricas, sembradas de bellezas perfectas y sonoridades delicadas. El Parnaso se implanta en México y conquista la Nueva España. Muy lejos de las realidades cotidianas y del México indio, estos universos declinan los valores estéticos y morales, a los cuales la joven sociedad colonial tiene intención de adherirse, para imitar o igualar a la metrópoli. Los dioses de la antigüedad, las ninfas y las mujeres de belleza frágil encantan a los poetas y sus auditorios, de los cuales muy pocos llegarán a ir nunca a la inmortal Italia. En 1577, un libro de más de trescientos cincuenta poemas, *Flores de poesía variada*, se constituye en el diapasón de una creación que desborda los cenáculos e inspira a los pintores de la virrealeza. Llevados por la moda, los versos de Petrarca seducen tanto a su lectores, que la elección de los *Triunfos*, pintados en la casa del deán de Puebla, cae por su propio peso: los frescos son el homenaje de un público entusiasta al amante de Laura[3].



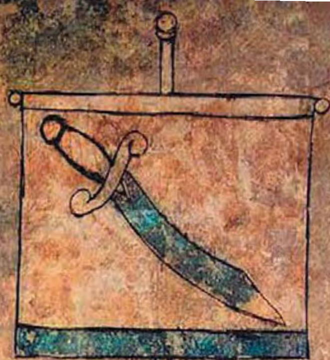
El decorado de la casa de Puebla es igualmente contemporáneo de los avances de la pintura europea en la virrealeza. A partir de la década de 1560, algunos pintores atraviesan el océano, llegan hasta la capital de Nueva España y se distribuyen por la provincia: el sevillano Andrés de Concha pinta en Oaxaca y en Yanhuitlan. Un artista flamenco le había precedido: el amberés Simón Pereins. Este llega a México después de 1566 en el séquito del virrey don Gastón de Peralta, que le confía algunas tareas en su palacio de México. Los pedidos cada vez más numerosos, las telas flamencas que se importan de Sevilla a un alto costo, acompañan el desarrollo de una demanda nueva, donde se expresan las crecientes exigencias de un gusto, que une a los placeres de la vista, la preocupación por demostrar buena posición y erudición. Las artes plásticas no son las únicas que se extienden en esta sociedad rica y orgullosa de serlo. Desde los primeros decenios de la conquista, la música conoce un éxito no desmentido: se tocan obras de Cristobal de Morales, Pedro de Escobar o las





·PS̃·16
·APOC·12·
·S·PESICA·ÆTA·30·
·PROPHE




·ISAI·19· ·IOA·18·
·S·EVROPA· A·15·
·PROPHE

composiciones del maestro de capilla Hernando Franco, nombrado en México en 1575[4]. Los vestidos, las sedas, las joyas, los aderezos, contribuyen al disfrute de los ambientes de buena posición, tan sólidamente vinculados a su nueva patria, que la perspectiva de un retorno a España se convierte, día a día, en algo cada vez más improbable para ellos.

Puebla de los Ángeles en el alba de la era barroca

Si México domina indudablemente la América española, Puebla de los Ángeles se forja un destino que muchos le envidian. La suntuosidad de los frescos de la casa del deán, se explica en gran parte por la rápida prosperidad de esta ciudad, fundada en 1531 por los conquistadores. La leyenda cuenta que un ángel descendió del cielo para trazar con un cordel las calles y las manzanas de casas: de aquí viene su nombre de «Puebla de los Angeles». Situada al este del valle de México, sobre la ruta que lleva a la puerta de Veracruz, de donde se embarca hacia España, Puebla atrae rápidamente a los mercaderes y a los grandes hacendados que cultivan maíz y trigo en los valles de los alrededores. A partir de 1545, la sede del arzobispado de Tlaxcala se transfiere a Puebla, que se convierte con ello en una ciudad episcopal. A partir de 1570, la metrópoli aloja 3000 europeos y casi un decena de miles 30 años más tarde[5]. La ciudad disfruta de un clima fresco y agradable, sólo perturbado por las fuertes tormentas que se desencadenan en el transcurso de la estación de lluvias. Como la madera, la piedra y la cal abundan, los edificios nuevos se multiplican. A mitad de la década de 1580, la ciudad se enorgullece ya de poseer una catedral de piedra tallada, iglesias parroquiales, conventos: franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas, carmelitas descalzos, y algunos colegios en donde se imparte una enseñanza de calidad[6]. Las procesiones de las órdenes religiosas animan las calles de Puebla a intervalos regulares, mezclando oros y colgaduras adamascadas, el esplendor relumbrante de los relicarios de plata maciza, las volutas de incienso y la polifonía refinada.



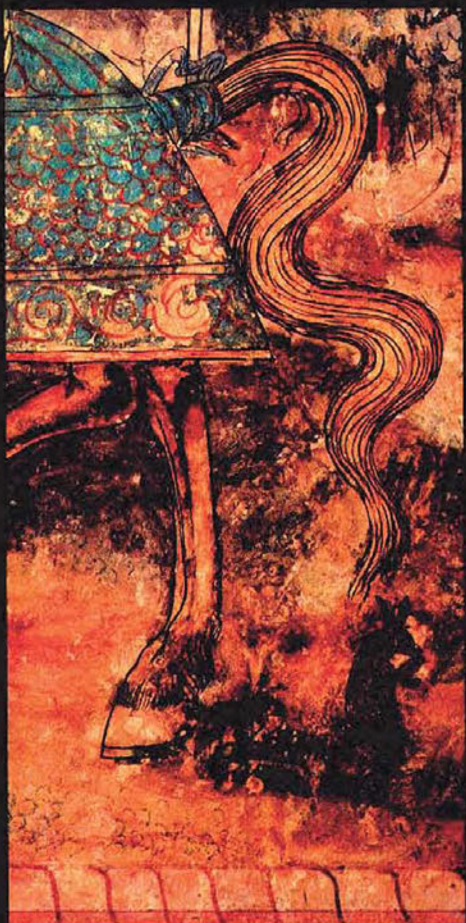
Monasterio de Tepoztlán, grotescos que encuadran el emblema de la orden de los dominicos. La ornamentación que adorna los frescos de la Casa del Deán es comparable a la que florece en la misma época en numerosos conventos de la Nueva España.

La opulencia de los notables españoles —los *poblanos*— enriquecidos con la agricultura, la ganadería o la producción textil, se trasluce en la elegancia de los edificios y la contratación de numerosos artistas. Los miembros del clero disponen de ingresos elevados, que pueden dedicar a los placeres lícitos de la poesía y de la pintura. Las bibliotecas muestran curiosidades e intereses de las elites letradas: se descubren, aparte de la cantidad de obras de devoción, clásicos como la *Eneida*, las *Confesiones* de San Agustín, los *Adagios* de Erasmo, novelas de caballería, novelas picarescas, como el *Lazarillo de Tormes*[7]. Uno de los introductores del gusto italianizante en México, el poeta sevillano Gutierre de Cetina solía ir a menudo a Puebla, donde encontró un fin trágico en el transcurso de

una «noche de violas y de espadas», por haber cantado demasiado ruidosamente los encantos de una dama de la ciudad. A finales de siglo, el iluminador español Luis Lagarto deja México para instalarse en Puebla y decorar los libros del coro de la catedral. El manierismo del artista formado en Granada y la excepcional delicadeza de sus miniaturas, responden a las aspiraciones de una clientela cultivada, exigente y adinerada[8].

Como muchos otros, el deán Tomás de la Plaza entró en la Iglesia después de una existencia agitada. La leyenda con la cual se mezcla la pequeña historia, cuenta que el seductor joven había querido, en primer lugar, demostrar su valentía combatiendo a los piratas que infestaban las aguas del caribe y amenazaban las costas de Nueva España. Esta reputación le valió el amor apasionado de una bella dama de Puebla, pero su relación desencadenó los celos de un rival, el sacristán de la iglesia de Analco. Este apuñaló a Tomas, que a punto estuvo de morir de sus heridas. En el transcurso de largas semanas de padecimiento, el joven sufrió delirios y recibió en sus visiones, la visita de San Pedro, que le exhortó al arrepentimiento. Curado, Tomás de la Plaza mantuvo su promesa y se incorporó a la Iglesia. Accedió más tarde a la dignidad de deán de la catedral de Puebla[9].

La historia confirma que un Tomás de la Plaza ha ejercido estas funciones entre 1564 y 1589. El deán era un personaje que se encoutraba en un primer plano de la diócesis, porque era el más alto dignatario eclesiástico, después del obispo. Le sustituía en caso de ausencia y presidía el capítulo de la catedral. En el transcurso de esta época, tuvo que vigilar las obras de construcción de la nueva catedral. El deán Tomas de la Plaza colaboró igualmente con la Inquisición, interviniendo a título de experto en las investigaciones y los procesos que el Santo Oficio emprendía contra los cristianos sospechosos de herejía. Como los demás miembros del clero de la catedral, el deán vivía en una cómoda buena posición. Se hizo construir en 1580, a dos pasos de la catedral, nna vasta residencia del 1.700 metros cuadrados, de la que no subsiste hoy en día más que algunos elementos: el portal, una escalera interior y dos grandes salas, cuyo lujo continúa asombrando a los visitantes. Puesta de relieve por dos columnas de estilo dórico, la sobria elegancia del portal anuncia por sí sola la grandeza y la belleza de los lugares. Una inscripción en latín acoge al visitante. «Semper sit in nomine JHU ingressus et egressus» Lo que significa: «Que la entrada y la salida se hagan por siempre en el nombre de Jesús el Único.» La abreviación tradicional JHS —Jesús— es sustituida por JHU, quizá para desmarcarse de las siglas de la Compañía de Jesús, recientemente instalada en Nueva España, pero ya invasora y envidiada. Las interminables disputas entre las órdenes religiosas, el clero secular y la jerarquía, sacudían el sopor de estas pequeñas comunidades, donde cualquier cosa servía para proclamar públicamente una adhesión, expresar un rechazo o revindicar una precedencia.



Las Sibilas de la Casa del Deán caracolean sobre monturas ricamente recubiertas. Envían a los huéspedes del deán el reflejo codiciado de un lujo europeo, que los españoles de la Nueva España se afanaron por reproducir idénticamente, como si soñaran con igualar a la lejana metrópoli a la cual la mayoría no volverán.





El estilo del artista, mezclando sin reservas las técnicas de la pintura y el estilo de algunos grabados de los que dispone, no deja de prefigurar las investigaciones de un Matisse. La vivacidad y la flexibilidad del trazo conjugadas, el uso del color, reflejan la inspiración de los pintores indígenas: forzados a inventar para devolverles un esplendor de originales fuera de su alcance, salpican sus obras de hallazgos que todavía nos sorprenden.


•CANT•4•
•PRO HETAVIT•
ÆTA

El triunfo del Renacimiento

En la casa del deán, en lo alto de la escalera, dos amplias salas de 54 y 60 metros cuadrados reciben al visitante: un salón y un comedor. El comedor alberga frescos alegóricos sobre el tema de las Sibilas, mientras que el salón está adornado con los *Triunfos* de Petrarca, que los huéspedes de Tomas de la Plaza contemplaban con admiración[10].

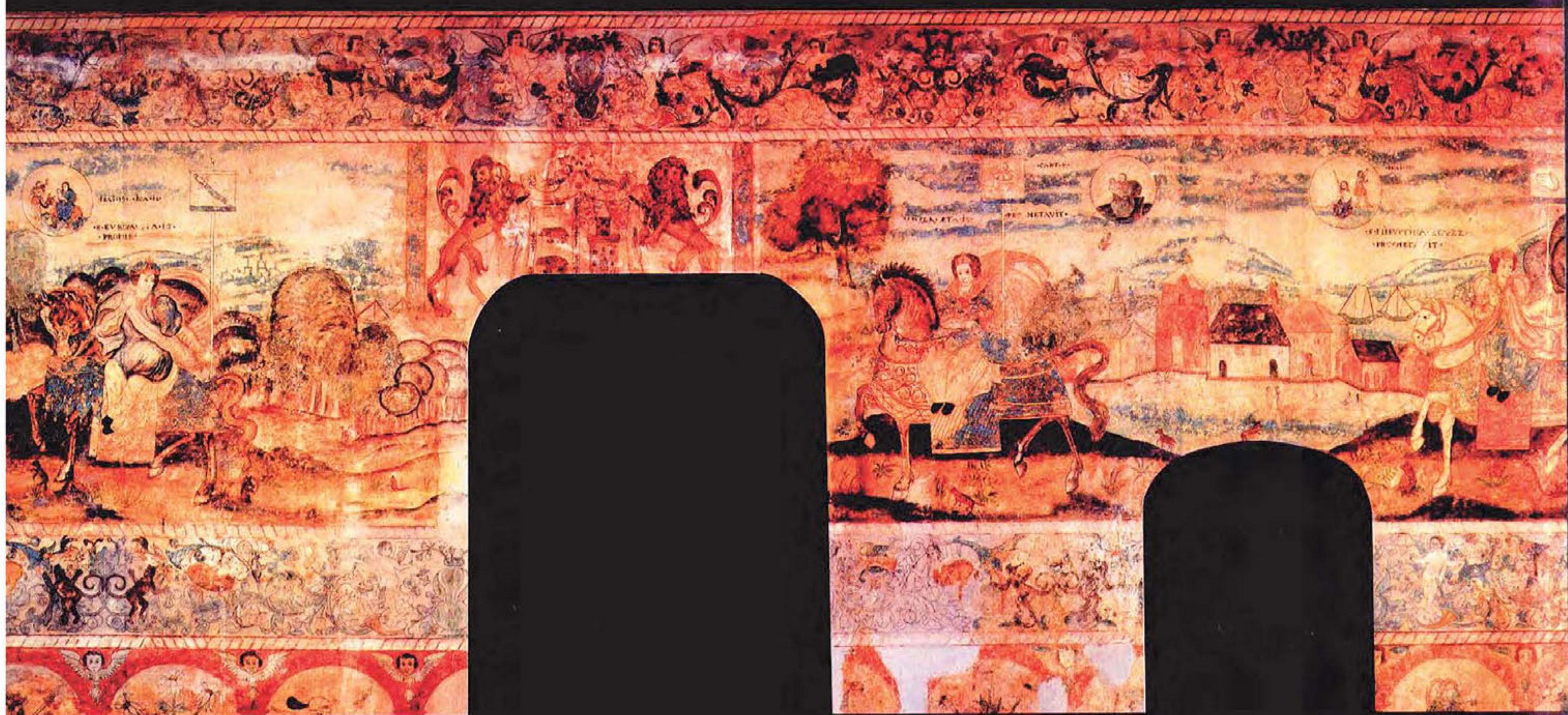
La sala de las Sibilas desarrolla un tema que se ha convertido en clásico de la cristiandad: el anuncio por parte de estas profetisas paganas de episodios de la vida de Cristo. A estas sacerdotisas de Apolo, antiguamente se les atribuía el don de la profecía. En tiempos de los Padres de la Iglesia, la tradición cristiana se apropió de las Sibilas, para hacerlas anunciadoras de la llegada de Cristo, lo que permitía atenuar la ruptura entre el paganismo grecolatino y la nueva religión. En el México del siglo XVI, los misioneros españoles procedieron de manera similar, recuperando los antiguos lugares y cultos prehispánicos para sustituirlos por devociones católicas: después de la década de 1530, al norte de la ciudad de México, la capilla de la Virgen milagrosa de Guadalupe sustituía al templo de la diosa Tonantzin. En México y en el resto del Nuevo Mundo los monjes habían recogido tradiciones indias relativas a personajes con virtudes extraordinarias, en los cuales algunos creían reconocer a los apóstoles que vinieron a preparar la llegada del evangelio, mucho antes de la conquista española. En todas partes el cristianismo se construía una prehistoria.

La primera figura que adorna los frescos de Puebla no es una Sibila. Esta mujer elegante con los ojos tapados y la cabeza ataviada con una corona, simboliza el judaísmo y la ceguera de los judíos, incapaces de abrirse a la revelación aportada por Cristo e inscrita en el Nuevo Testamento. La vieja ley está caduca, se aproxima un tiempo nuevo. Las otras amazonas son Sibilas. Lujosamente vestidas, éstas caracolean sobre caballos ricamente enjaezados entre paisajes bucólicos. Dos modos de expresión transmiten el mensaje de las profetisas: símbolos e imágenes de acuerdo con unas convicciones que debían resultar accesibles a los pintores indígenas formados en la tradición pictográfica. Los estandartes de las Sibilas se adornan con signos que se refieren a la vida de Cristo. Una cuna, una espada, una corona de espinas, etc. Los medallones, expuestos en el reg gistrosuperior, ilustran episodios de su existencia terrestre: la natividad, la huida a Egipto, la coronación como rey de los judíos. La Sibila Eritrea enarbola, por ejemplo, un estandarte florido que corresponde al medallón de la Anunciación; la Sibila Samia lleva en su estandarte una lámpara y su medallón está ocupado por la Virgen del Apocalipsis; el estandarte de la Sibila Europa está adornado por una espada, elegida para evocar la masacre de los inocentes, mientras que la huida a Egipto ocupa el medallón superior.






·VETVS TESTAMĒTṼ·
·PROPHETAVIT·





La Sibila Tiburtina tiene un emblema con una mano que representa a Cristo ultrajado; la corona es el emblema de la Sibila de Delphes: sobre su medallón figura la escena de la corona de espinas. El estandarte de la Sibila Hellespont está acuñado con una cruz, clara referencia a la crucifixión pintada en el medallón. Bajo este desfile de amazonas, se despliega un friso de exuberante ornamentación: ésta reposa, a su vez, sobre una sucesión de arcos decorados con querubines. Cada hueco dibujado por esta arquitectura ligera, está invadido por soldados del Renacimiento y por grandes flores.

El poeta Petrarca (1302-1374) es el inspirador de la decoración de la segunda sala. Francesco di Petracco —Petrarca— llegó a ser ilustre por su pasión por las letras latinas, su amor por Laura de Noves —recuerdo discreto en la casa de Tomás de la Plaza de otros amores desgraciados— y por sus poesías, *Canzionere* et *Trionfi*. Como el de las Sibilas, el tema de los *Triunfos* se ha difundido extremadamente en la Europa del siglo XVI. Los sonetos que Petrarca había consagrado a las visicitudes de la existencia humana, disfrutaron de un éxito considerable, al que su edición añadió una difusión acrecentada. Sus *Triunfos*, publicados en Valladolid en 1541, se leían en todas las grandes ciudades de México, desde México a Mérida, en la península del Yucatán[11]. Fue probablemente una de estas ediciones ilustradas, la que inspiró a los pintores de Puebla, etapa póstuma y americana de un destino agitado, que había llevado al poeta a recorrer toda Europa, desde Italia a los Países Bajos, pasando por París; desde Aix-la-Chapelle a Nápoles, de Roma a Avignon.

Los *Triunfos* del Tiempo, de la Muerte, del Amor, de la Castidad y de la Fama, transforman el salón de recepción del deán de la Plaza, en un lugar fabuloso inspirado por el gran poeta italiano. El tono es grave en la escena consagrada a la muerte, impregnada de la angustia del poeta, que había vivido la gran peste en Florencia, y después la desaparición de la bien amada. El tema concordaba, por otra parte, con un tiempo y un México en donde las epidemias diezmaban a las poblaciones indias, declinando al estilo pagano lo que más salvajemente manifestaban los Cuatro Caballeros del Apocalipsis de Tecamachalco. Pero los indios mueren apartados de los palacios y es el placer el que impera por encima de las inquietudes del siglo. El Amor y la Fama aportan su contrapunto a los estragos del Tiempo y de la Muerte:

> Veramente ... fra le stelle un sole,
> un singular suo proprio portamento,
> suo riso, suoi disdegni e sue parole ...
>
> «Verdaderamente ... entre las estrellas un sol,
> su propio talante
> su sonrisa, su desdén y las palabras que pronuncia[12]...»



La iconografía moviliza todos los recursos del lenguaje visual y simbólico occidental, para vincular las profecías de las Sibilas antiguas al mensaje de la revelación cristiana.











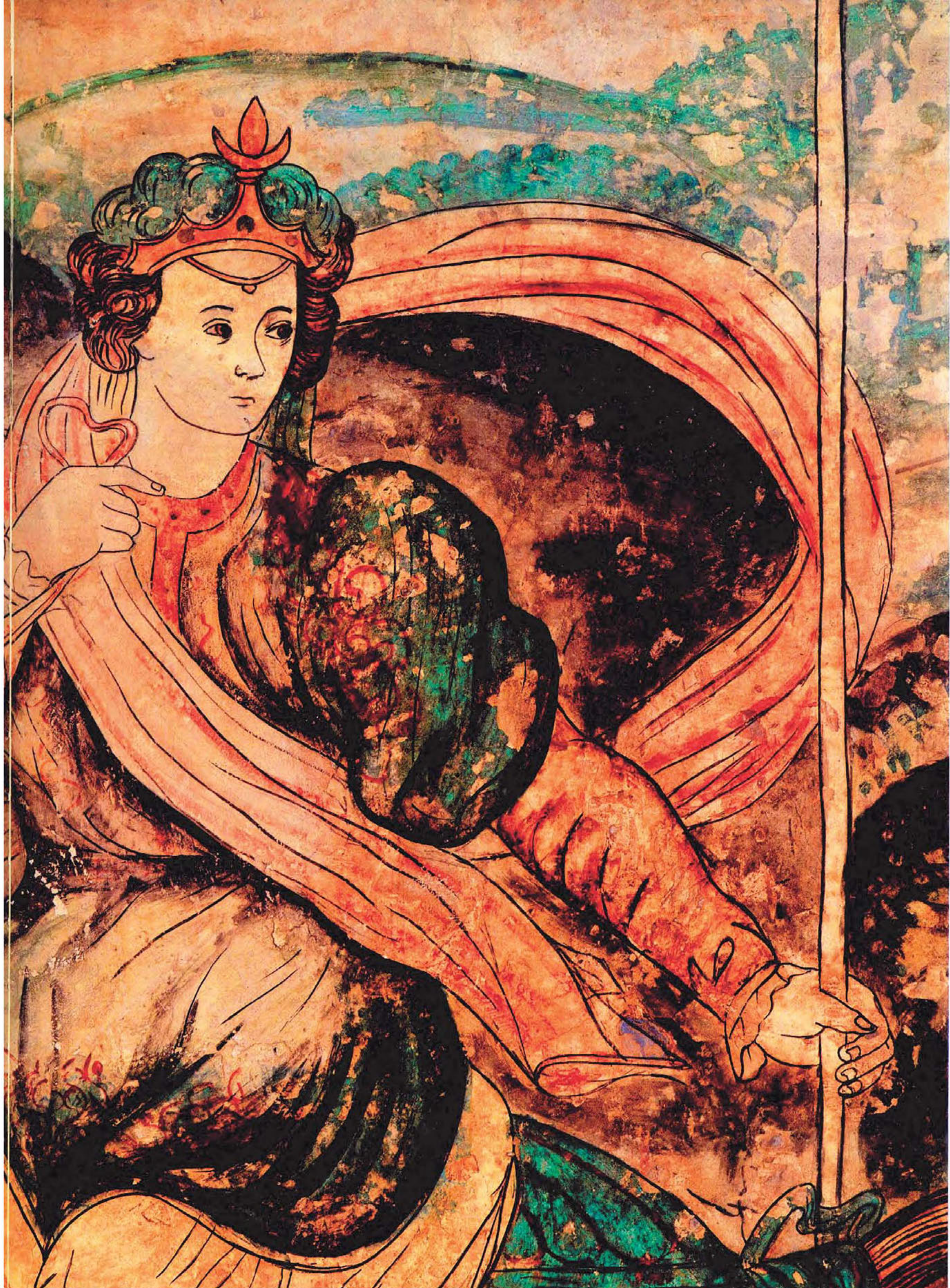
Figuras de la mitología antigua aparecen en diferentes *Triunfos:* sobre el del Tiempo, Cronos es un anciano barbudo que se apoya en un bastón y que devoró a uno de sus hijos. Sobre el *Triunfo de la Muerte*, las Parcas: Cloto, Láquesis y Átropos, cortando el hilo de la vida. Unicornios ligeros tirando del carro de la Castidad, que lleva una palma. Sobre el *Triunfo del Amor*, Cupido dispara su flecha mientras una joven le ofrece un corazón. Dos aves, consideradas pavos reales, preceden el *Triunfo de la Fama*.

Los juegos de lo sagrado y lo profano

Estos temas no son excepcionales en la pintura mexicana del Renacimiento. Las Sibilas de la Capilla Sixtina originaron émulas en México, aún fuera de las grandes ciudades, como por ejemplo, las que aparecían en la iglesia de Acolman y el claustro de Meztitlán. Bajo el pincel de Luis Lagarto proliferan monstruos y grotescos, mientras que las miniaturas decoran los antifonarios y los libros de coro, que se abrían ceremoniosamente bajo las bóvedas anegadas en incienso de la catedral. El talante del trazado, la alegría festiva, la brillantez de los colores, el resplandor de la luz, introducían un júbilo profano en el corazón mismo de la más intensa devoción[13]. Las pinturas del santuario de la Virgen de los Remedios, cerca de México, no se limitan a describir la historia de la Virgen milagrosa, su participación en la Conquista y la evangelización de México. El programa, concebido por el padre José López, mezcla con el relato mexicano las figuras de las Sibilas y de los dioses de la Antigüedad[14].

Estas pinturas no se conforman en absoluto con las advertencias de la Iglesia y concretamente con las recomendaciones del tercer concilio de México, que prohibían la inspiración en la iconografía pagana. En el caso de México no era solamente la mezcla de géneros y la invasión de la religión por los temas profanos lo que alarmaba a los espíritus escrupulosos de los clérigos. Los eclesiásticos eran igualmente conscientes de los malos entendidos que podía alimentar la diversidad de la tradición iconográfica europea en el espíritu de los indios. Para el doctor Ortiz de Hinojosa —que intervino en México con ocasión del tercer concilio provincial de 1585— hacía falta evitar que «sobre los retablos y sobre las imágenes esculpidas no se pinten ni esculpan demonios, caballos, serpientes, el sol, la luna, como se hace en las imágenes de San Bartolomé, Santa Marta, Santiago, Santa Margarita; ya que, incluso si estos animales denotan las proezas de los santos, las maravillas y los milagros que realizaron por una virtud sobrenatural, estos pueblos recientemente convertidos no lo ven así, por el contrario, vuelven a los viejos tiempos: dado que sus ancestros adoraban estas criaturas y ellos ven que adoramos las imágenes santas,





Los techos mudéjares introducen en los claustros y en las iglesias del México renacentista el refinamiento, los entrelazados de formas y el centelleo de materiales que, en los años finales del siglo XV, habían encantado a los conquistadores del reino musulmán de Granada.



deben imaginarse que rendimos también adoración a estos animales, al sol y a la luna[15]». En la práctica, estas recomendaciones no fueron seguidas en absoluto: los indios habían adoptado ya estos símbolos, mientras que la masa de los españoles se atenía a estas figuraciones populares no renegadas por las elites letradas, ávidas de emblemas y de símbolos.

Los eclesiásticos sabían igualmente tomarse libertades con las reglas de la Iglesia. Los *Triunfos* de Petrarca habían sido condenados en 1573 bajo el reino del papa Gregorio XIII (1572-1585), algunos años antes de la construcción de la residencia de Tomás de la Plaza. Un edicto de la inquisición de México, promulgado el año siguiente, advertía que una edición de los *Triunfos* publicada en Valladolid en 1541 contenía «ciertos errores y herejías», lo que era suficiente para justificar su prohibición[16]. Pero al igual que los clérigos, el deán tenía acceso a las obras que la Inquisición prohibía. Por lo demás, incluso en México, los «libros malos» circulaban a pesar de los edictos del Santo Oficio. En 1588, ¿no se señaló la existencia de casi cuatrocientos libros prohibidos en Puebla y su región? Por lo que respecta a Tomás de la Plaza, evolucionaba en una cultura humanista que había antepuesto la antigüedad al honor. La Roma pagana continuaba impregnando el patrimonio de los letrados del Renacimiento, incluso aunque la Iglesia de la segunda mitad del siglo XVI se esforzara por separar el trigo de la paja. Los principios dictados por el concilio de Trento trataban de encauzar el avance de la reforma y de sanear una piedad, muchas veces denunciada como supersticiosa y pagana por los protestantes. Pero la

clausura del concilio en 1563 era un acontecimiento demasiado reciente como para que las nuevas normas hubieran cambiado sus espíritus. Los clérigos de la generación de Tomás de la Plaza no podían hacer tan fácilmente abstracción de una cultura atenta a los placeres del espíritu y de los sentidos.

En efecto, los censores reprochan a las imágenes paganas una sensualidad que no obstante, no molestaba en absolnto en la primera mitad de siglo. Las mezclas de lo sagrado y de lo profano forman la parte bella de los placeres de la vista. La belleza de las mujeres es a la vez el tema predilecto de los poetas italianizantes y de los frescos de Puebla. Los versos del poeta Francisco de Terrazas podrían aplicarse a una de las Sibilas que embellecían los muros de la casa del deán:

«Soltad los cabellos de oro rizado
Que retienen enlazada mi alma,
Y devolved a la nieve todavía virgen
La blancura matizada de estas rosas.
Soltad las perlas y el coral precioso,
De los que tan bien adornada está esa boca
Y al cielo —que tanto os envidia—
Devolvedle los soles que le habéis arrebatado.
La gracia y la discreción que fueron el signo
Del saber infinito del Señor de los Cielos,
Devolvedles pues a la angélica naturaleza[17]...»

La musicalidad, la luminosidad de los cabellos, la blancura fulgurante de los dientes y de la tez, el juego del oro, del blanco y del rojo, surgen en el recodo de cada verso, cincelando una silueta parecida a la que Tomás de la Plaza, enamorado desgraciado, podía contemplar en la intimidad de su interior. Otra pieza, un madrigal de Cetina, cultiva la misma atmósfera elegante y preciosa:

«Ojos claros, ojos serenos,
Si se os alaba por la dulzura de una mirada
¿porqué cuando me miráis,
me miráis con cólera?

De nuevo los ojos, en Juan de la Cueva, captan la atención del enamorado perdido:

«Cesad, bellos ojos, de ser crueles,
Bellos ojos, cesad de ser crueles
¡Con aquél cuya alma no es más que vuestros despojos!
Suspended vuestras iras
Y ya que sois tan bellos, sed también fieles[18]...»



La mano de los indígenas

Los frescos ante los cuales resuenan estos versos delicados, no estaban destinados a la mirada indígena. El mundo de las campiñas y de la sierra parecía bien alejado de estas sutilidades de la imagen y del espíritu, aunque la poesía india, en la época colonial, despliega refinamientos también admirables. ¿Equivale esto a decir que los pintores indígenas no tienen nada que ver con la decoración de los salones de Tomás de la Plaza?

La discreción no es ausencia. La mano de los pintores indígenas está lejos de borrarse ante estas temáticas clásicas y medievales. Por una parte, los errores múltiples cometidos en la reproducción de los modelos —con toda probabilidad una serie de grabados europeos— traicionan la intervención constante de los artistas indígenas. La mano india se manifiesta igualmente a través de iniciativas más directas. En los grotescos hay detalles que detienen la mirada, rasgos exóticos que intrigan y marcan de manera irrefutable la presencia de las culturas mexicanas. Un ciervo sentado, con el cuello adornado con campanillas, lleva joyas *chalchihuitas*. El animal parece que está cantando. Los frisos que rodean a las Sibilas están enriquecidos con motivos mexicanos. En la parte superior, entre la vegetación, se deslizan monos adornados con brazaletes y pendientes, que parecen conversar o cantar, como lo indica el glifo de la palabra, identificable por la voluta que despliega.



Las inserciones de origen indio se desarrollan sobre un terreno cultivado con predilección por los creadores del Renacimiento: el del signo y el del emblema. La emblemática occidental proporciona un repertorio casi infinito de formas y de significados, en los cuales se inspiraban los pintores, los escultores y los grabadores[19]. En México ésta ofrece un modo de expresión que se aproxima al máximo a la pictografía prehispánica, permitiendo de esta manera tender un puente visual entre universos radicalmente extraños el uno al otro. Continua con juegos complejos entre los diversos registros, los significados, las alusiones directas, veladas o apenas sugeridas, los intercambios que no se pueden captar más que a través de los ejemplos. Se observará que los detalles indígenas se insertan sobre una simbología europea extremadamente elaborada, sin constituir por ello un doble lenguaje, que contradiría el sentido europeo de los frescos. Estos son, sobre todo, llamadas a referencias prehispánicas todavía vivas en el alma de los artistas mexicanos y la mayoría de las veces vinculables, por toda una serie de interpretaciones intermedias, a mensajes de origen occidental.

En la serie de los *Triunfos*[20], los animales ocupan los frisos superior e inferior: más o menos fácilmente reconocibles, subrayan o completan el sentido de las escenas principales. La liebre (¿o la zarigüeya?), el oso (¿o el jaguar?), el armiño, el mono, el tejón, alternan sabias y populares referencias, inspiradas en la cultura europea cuando el bestiario es



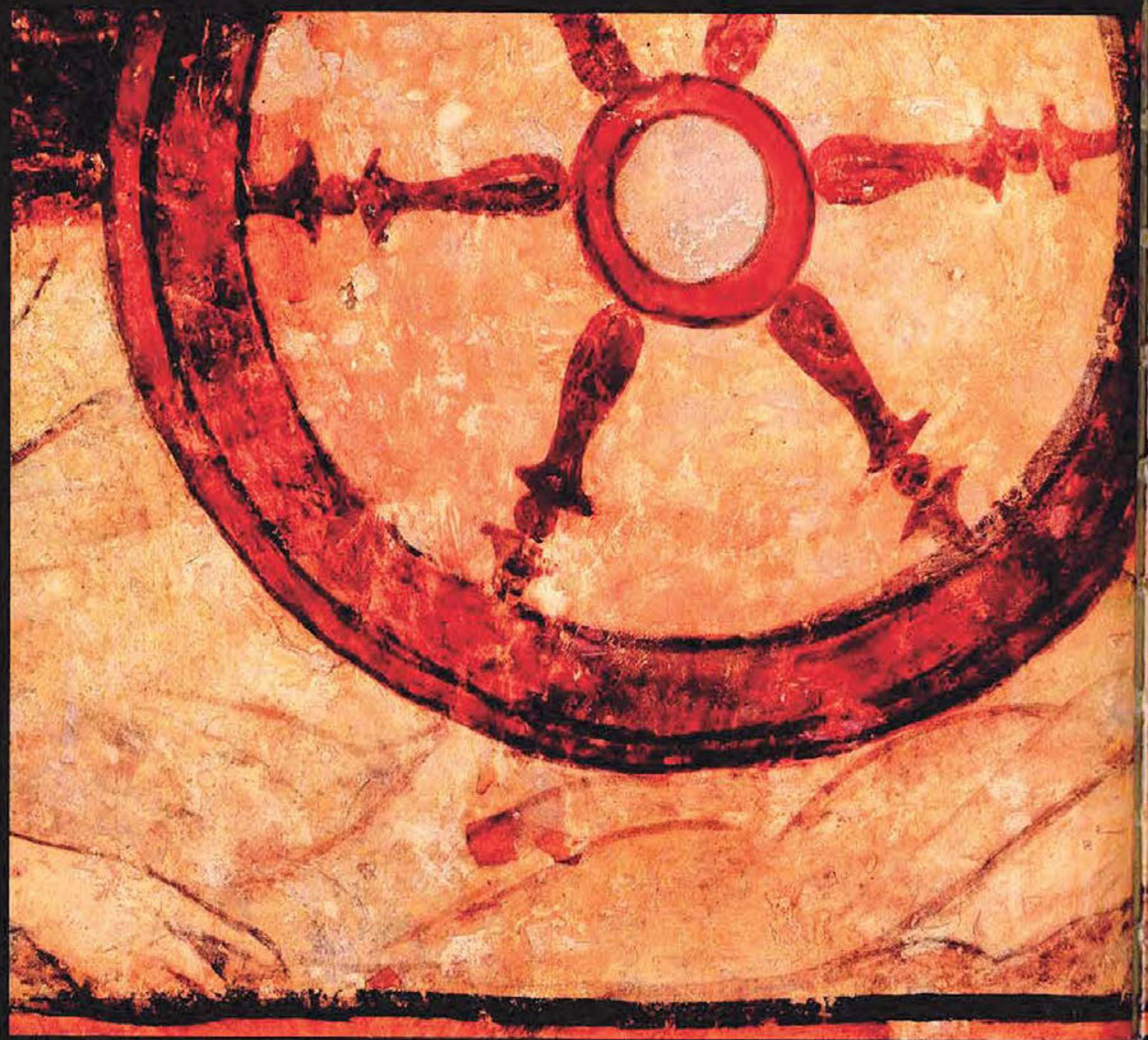


indiscutiblemente occidental. Pero varios de estos animales son igualmente americanos y, por lo tanto, cargados de connotaciones prehispánicas que el pintor ha intentado armonizar con los significados anteriores.

El ciervo pintado en el friso superior del *Triunfo de la Muerte* es un ejemplo de estos encuentros. Tenemos que detenernos, incluso si su estado de conservación se presta poco a la fotografía. El ciervo es un símbolo antiguo de la resurrección cristiana, sacado del salmo[11]: *Quem ad modum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te*, «Como ansía el ciervo el agua fresca, así te ansía mi alma, Dios mío». La copa ilustrada delante del ciervo se parece a un cáliz destinado a recibir la sangre del Señor. Pero contiene una mano de mortero que se identifica con mayor seguridad con éste. El mortero y la mano de mortero son una alusión al bestiario medieval según el cual, el ciervo es el adversario por excelencia de los reptiles. Para sanar las mordeduras mortales a las cuales se expone, el animal se alimenta de plantas medicinales, evocadas aquí por el dibujo del mortero de farmacéutico. El recipiente contiene los ingredientes que el animal se presta a consumir. La tradición bíblica se enriquece así de alusiones al pensamiento antiguo y medieval. Pero, detrás del ciervo, están dibujados dos círculos y una caracola. El glifo mexicano del agua hace referencia a las palabras del salmo que describen las aguas de la salud y de la vida eterna y que nos orientan igualmente hacia la simbología del agua anterior a Cortés. La caracola india conjuga las referencias al mar y a la música, porque las caracolas desempeñaban un papel importante en los rituales prehispánicos. Finalmente, el ciervo es el compañero de Tlaloc, la divinidad de la lluvia. Así, a través del juego de los símbolos y el laberinto de las metáforas, pasamos insensiblemente de un universo occidental a un universo indígena, yuxtaponiendo, entrelazando de manera inextricable el sentido y las alegorías, sin que se pueda establecer si la referencia prehispánica sigue siendo objeto de una creencia o si no es más que una forma de vida investida por la fe cristiana.

En el friso inferior del *Triunfo de la Muerte*, un conejo se alza entre una bolsa y un cáliz, que simbolizan respectivamente el dinero y el vino que embriaga. Es una manera de volvernos a decir que la fortuna y los placeres que procura la bebida son vanos e inútiles a la hora de nuestra muerte. Antes de la conquista española el conejo estaba íntimamente asociado con el consumo de alcohol: encarnaba los grados de embriaguez y sus divinidades. Era también el signo del calendario adivinatorio que predisponía a los hombres y a las mujeres nacidos en esa fecha a beber hasta perder la razón. En la época en que Tomás de la Plaza hizo decorar su residencia, en México, los pintores indios del *Códice de Florencia* representaban el antiguo conejo de los mitos. La obra que iluminaban e ilustraban estaba realizada bajo la dirección del franciscano Bernardino de

El encuentro de lo imaginario y de las mitologías hace de los frescos de la Casa del Deán un espacio singular, porque se encuentran codo a codo símbolos europeos —la muerte que se lleva la vida de los reyes— y la lectura indígena de una naturaleza todavía habitada por antiguas divinidades de la América india, poblada totalmente de presencias animales con resonancias paganas.



















Sahagún, que tenía la ambición de realizar una enciclopedia sobre las creencias de los indios. Esta coincidencia incita a pensar que los significados que se daban en otro tiempo al conejo siguen estando vivos en el espíritu de los indios, y en particular, en aquellos que pintan al servicio de los españoles.

Otras asociaciones son mucho más turbadoras. Bajo las Sibilas un mono enmascarado (?) parece perseguir a una centaura. La presencia de los centauros ya revelada en Ixmiquilpan no nos va a sorprender ahora. Esta vez, es una criatura hembra con los senos prominentes, que se agarra al follaje mientras que un mono —o una mona— que lleva un pendiente suelta un grito —señalado por la habitual voluta— dándose la vuelta. Los monos están igualmente presentes en la pintura europea de la época: basta con pensar en el célebre cuadro de Brueghel, *Dos Monos*, del Staatliche Museen de Berlín. Pero los monos de Puebla son mexicanos en vez de ser flamencos. *Ozomatli*, el mono de los antiguos Nahuas, era signo del undécimo día; le traía suerte y felicidad a los que nacían bajo su signo, quizás haya que ver ahí el sentido de su presencia en la comitiva de las Sibilas. La identidad de la planta a la cual se agarran estas dos criaturas prodigiosas aparece más intrigante todavía. Su flor parece confundirse con el *poyomatli* que florece en un arbusto denominado Quararibea funebris. Esta flor era conocida por los antiguos mexicanos por sus propiedades alucinógenas[21]. Otras representaciones ilustran a la misma flor marchita, con los pétalos encogidos. Antes de la conquista española, el consumo de esta planta permitía acceder al conocimiento, recorrer mundos divinos, conocer el porvenir. Acompañaba a los festejos, las danzas y los cantos de los príncipes. Quizás esta dimensión lúdica y profética explique que el mono coja la flor y se ponga a hablar llevando su mirada hacia las Sibilas. Por una extraña complejidad de las mitologías, es la centaura la que inclina el tallo del *poyomatli* para que el mono pueda servirse. De nuevo, la voz de los poemas indios transcritos en el siglo XVI parece nacida para acompañar a estos frisos:



> «Del Paraíso de las Flores llegan todas las flores dispuestas en guirnalda que hacen palpitar los corazones. Flores que vienen desparramándose, flores que llegan diseminándose, flores que se curvan sobre sí mismas, flores narcóticas. [...] flores de cacao, flores perfumadas descienden esparciéndose, difundiendo su fragancia: el oloroso *poyomatli* se difumina en una lluvia fina[22].»



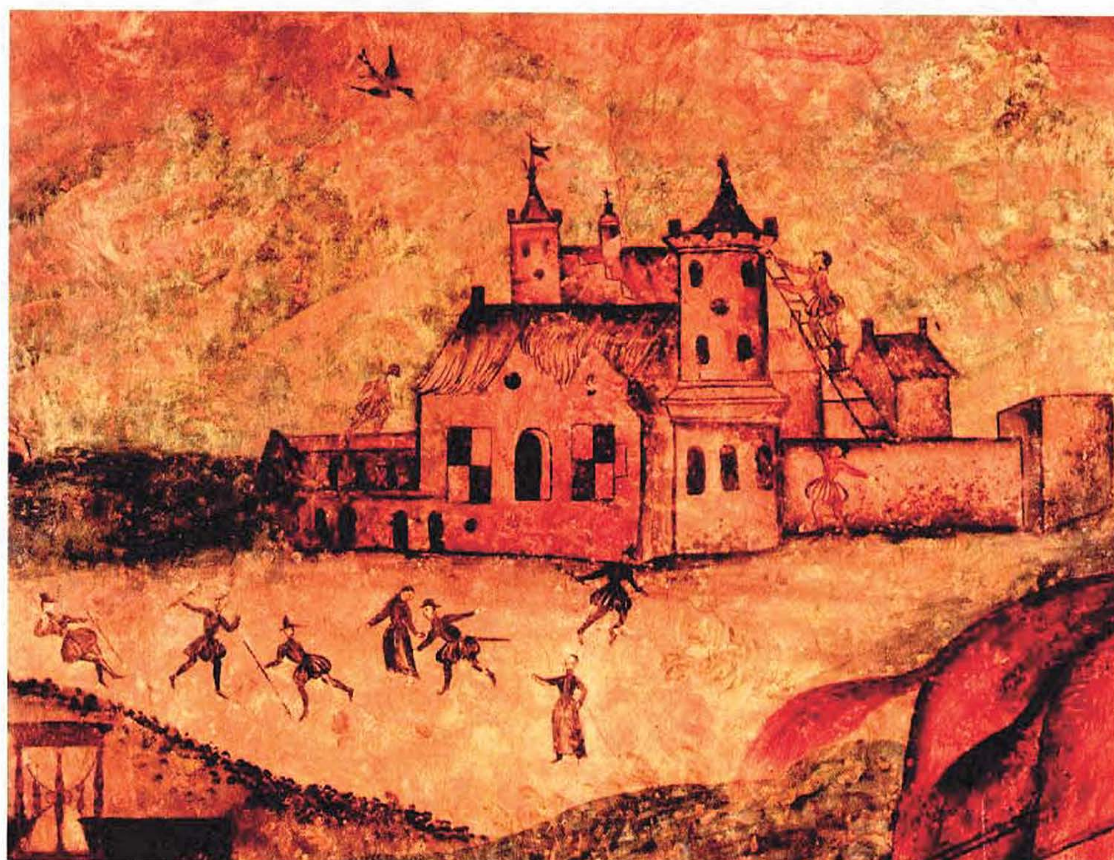


Encubiertos por los pintores indígenas, los frisos decorativos del Renacimiento nos llevan hacia el pasado prehispánico, y su concepción del tiempo y de la vida. Como flores que se arremolinan, parecen llevadas por el movimiento ininterrumpido que, a decir de los ancianos mexicanos, animaba el universo, a la manera de un doble torbellino que descendiera de los cielos y se elevara del inframundo[23]. Hay que añadir que esta clave

es válida sin duda también para los frescos de Ixmiquilpan, cuyas lianas exuberantes toman un sentido nuevo cuando se les confronta a las de Puebla. Puestas una al lado de la otra, las imágenes indias son espejos cuyos reflejos revelan lo que los textos no sabrían expresar: los encauzamientos de un pensamiento figurativo, tanto más irreductible a las palabras cuanto toda verbalización desencadenaría los anatemas de la Iglesia.

Los frescos de Puebla nos dan una última ilustración del Renacimiento indo-mexicano, enriqueciendo de una manera tan sutil como discreta algunos de los grandes temas de la iconografía occidental, de interpretaciones, de aproximaciones y de firmas indudablemente indígenas. ¿El deán Tomás de la Plaza fue engañado? ¿Veía él signos inocentes, alegorías tan inofensivas como los Centauros y las Sibilas, esos testigos de otros mundos, perdidos para siempre? Es probable, incluso que la Inquisición —a la cual estaba vinculado— persiguiera el consumo de *poyomatli*, cuyos adeptos no habían desaparecido. ¿Qué sentían, por el contrario, los pintores indígenas que trataban de salvaguardar las huellas de su pasado, de manera inconsciente o deliberada? Las fuentes nos dan por toda respuesta algunas pistas y la contemplación de sus obras arrancadas al olvido.





Esta escena de patinaje —sobre un estanque helado o sobre el agua helada del foso de un castillo de Hainaut (?)— ilustra el tema del invierno y del tiempo. Es asimismo la recuperación de un motivo de inspiración flamenca, reproducido por artistas mejicanos en los muros de una residencia de Puebla, en la tibieza tropical de Nueva España.

Conclusión

Cuatro lugares —un convento, dos iglesias, un palacio— ¿son suficientes para mostrar la abundancia de culturas de la Nueva España y la originalidad de las reacciones de los pintores indígenas a la invasión europea?

La materia, como México, es inmensa. Disputándose el tiempo y los espacios, han llegado a nuestro encuentro la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento y las mitologías mexicanas. Creencias, estilos y períodos se confunden bajo los pinceles de los pintores mexicanos. Uno tras otro, el Ovidio de las *Metamorfosis*, el San Juan del *Apocalipsis*, los eremitas de la Tebaida, el San Agustín de las *Confesiones*, el Petrarca de los *Triunfos*, reaparecen en la campiña americana, entre campos de maíz y cactus-cirio, en las ciudades coloniales, nacidas con el siglo XVI. Los fantasmas de nuestro pasado se cruzan con los de los caballeros-tigres y los monstruos *tzitzimime* se disimulan en los grotescos.



Qué casualidad que estos fragmentos de la civilización occidental sean todos fruto de una cultura nómada, de una experiencia del exilio. El Ovidio prohibido por Augusto termina su existencia en Tomes, en las riberas del mar negro. San Juan es deportado a la isla de Patmos. Los eremitas cristianos abandonan las ciudades antiguas por la soledad y los peligros del desierto egipcio. Petrarca, que se comparaba con gusto a Ulises, se aburre esperando lejos de Roma, en su exilio de Avignon, y, a su vez, franciscanos y agustinos, conquistadores y aventureros, soñadores de apocalipsis y visionarios impenitentes, van a morir a México, cuando no, más lejos todavía, a Filipinas y en tierras de Asia. El viaje a las fronteras de lo real, el exilio a los confines del mundo conocido, el choque con otras tradiciones, la clandestinidad, conforman unas sensibilidades, que parecen haber heredado los clérigos españoles y los artistas indígenas del México del Renacimiento. Como si encontraran un eco a sus propios vagabundeos, a sus interrogantes, a sus búsquedas, o puede que incluso una respuesta a ese sentimiento de ruptura que les oprime a todos.

Se impone la imagen de un México desconocido para nosotros: ni renacentista ni «azteca», tierra de separación, mundo híbrido donde se acrisolan culturas mixtas a quienes no importan las raíces ni los orígenes, casando a Ovidio con los caballeros-tigres de los tiempos prehispánicos, deslizando el glifo del agua sagrada bajo el arca de Noé, confiando los monos *ozomatli* a la vigilancia de los dioses antiguos. El choque de culturas, esta impresionante mezcla de inspiraciones, de citas, de desviación de sentidos, prefiguran también las sorpresas de nuestro universo postmoderno, que se comprende que los siglos de modernidad hayan preferido ignorar sin detenerse jamás. El México del Renacimiento indio plantea ya la cuestión del mestizaje en el arte y la resuelve de manera pasmosa. Pero,

más allá de sus creaciones, está la experiencia de una sociedad pluri-étnica y pluri-cultural, de la cual nos está dado observar sus frutos más fecundos. Una lección a meditar cuando las certidumbres se alejan.

Los pintores indios de Nueva España nos invitan también a otra lectura del Renacimiento europeo. Visto desde México y la América india, el arte de Italia y de Flandes ya no es el desenlace de la Edad Media y el arranque de los tiempos modernos, sino un injerto imprevisto, improvisado, brutal, en una tierra que, durante milenios, ha recorrido otras vías, inventado otras soluciones al misterio de la vida y de la muerte, al enigma de la imagen y de la representación. Con el descubrimiento de América, el lento desarrollo de los estilos, el juego resuelto de las influencias, los trayectos obligados de Italia hacia Flandes, y de Flandes hacia Italia, se ven conmocionados por la irrupción de otras historias, de otros lenguajes que hacen que el arte occidental cese para siempre de ser europeo, aunque los historiadores —los historiadores de arte en concreto— prisioneros de la pequeña Europa, hayan necesitado siglos para darse cuenta de ello, encasillando las producciones de un continente entero, América, bajo la denominación despreciativa, inexacta y reductora de «colonial».

En la penumbra de los claustros, nuestra sed de exotismo tropieza con extraños descubrimientos. Devolución al remitente. Estas pinturas del fin del mundo son espejos donde trasluce, más que la «visión de los vencidos», la imagen de una Europa conquistadora o apacible. En cuanto al segundo plano del *Triunfo del Tiempo*, en que los patinadores se lanzan sobre el hielo de un estanque a los pies de un castillo flamenco, lo que representa nos devuelve a la memoria los paisajes de Brueghel a través de la interpretación india y mexicana. Las culturas indígenas cesan de aparecer como identitades inaccesibles y fascinantes, para revelarnos en lo que se han convertido después de la Conquista: formas indeleblemente marcadas por la penetración de Occidente, ajustes sin tregua que se vuelven a iniciar en una occidentalización que parece hoy día haber sumergido al planeta. Ajuste no es derrota: los pintores indígenas rivalizan en ingeniosidad y en equilibrio, para apoderarse de las técnicas y de los estilos del viejo mundo, para transformarlas, domesticarlas, y someterlas a otras exigencias y a otros pasados.



Iglesia de Cuauhtinchan, gran retablo.

Triunfo de la Muerte, Triunfo del Tiempo. La edad de oro de los frescos de los conventos mexicanos se sitúa en la segunda mitad del siglo XVI. Son contemporáneos de la multiplicación de los códices, donde se conjugan hasta el infinito los glifos prehispánicos y la ornamentación manierista. Un mismo desastre humano sella su destino: la desaparición de hombres y mujeres sesgados por las epidemias vacía las iglesias, sepulta a los pintores, arruina los pueblos, borra de las memorias las técnicas antiguas, los secretos de los colores y de los glifos. «Y he aquí que aparece

ante mis ojos un caballo verdusco; a quién lo montaba, se le denomina la Peste; le seguía el Hades[1].» La profecía del Apocalipsis parece realizarse en los últimos años del siglo XVI, pero los indios, como el poeta, creían en las metamorfosis. La herencia del Renacimiento y de su singular variante indígena preparó el advenimiento de un estilo que se convirtió en civilización. Sobre las ruinas del siglo XVI nacerá un México manierista, después un México barroco, cubriendo de oro y de plata los follajes de acanto, destilando otras músicas más alegres, preparadas para resonar entre columnas churriguerescas. Pintores españoles cada vez más numerosos, a menudo con talento, importarían estilos europeos sin ahogar las tradiciones indígenas: éstas, a su vez, sabrían crecer en la frondosidad de formas nuevas, de las cuales renacer más vivaces todavía. Así, la Nueva España de los pintores Echave Ibía, López de Herrera, Juárez, Villalpando o la del compositor Manuel de Zumaya, sucedieron brillantemente al Renacimiento indio.

Mucho más tarde, en el siglo XX, por caminos indirectos, confesados o secretos, la escuela de los moralistas mexicanos —Rivera, Siqueiros, Orozco— retomará los grandes programas visuales de los misioneros del Renacimiento: sus fines serán diferentes, pero compartirán la misma fe en los poderes formadores de la imagen. A su vez, las investigaciones de una Frida Kahlo, de un Rufino Tamayo, de un Francisco Toledo, volverán a renovar la sensibilidad estética nacida de la alianza del Águila y de la Sibila, al hilo de una historia que, en México más que en ningún sitio, es una historia de imágenes, como ya había presentido el poeta indio:

> «¡Corazones míos, ¡ah! mis cantos son una miríada de pinturas.
> He venido a complacer y a divertir,
> Dador de Vida, a esta estera florida[2]...»



Notas

Introducción

1 - Ver, por ejemplo, el cronista Toribio de Benavente, llamado Motolinía en sus *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, editado por Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1971, p. 22-23.

La Tebaida de Actopan

1 - "Porque si los arenosos desiertos de Egipto dieron en su calientes suelos piso a los desnudos pies de sus anacoretas, acá en la América la tierra caliente, que por quinientas leguas se dilata, dio a nuestros venerables padres en vez de arenas calientes, encendidas cenizas", en Matías de Escobar, *Americana Thebaida. Crónica de la provincia agustiniana de Michoacán*, editado por Nicolás P. Navarrete, Morelia, Balsal, [1729] 1970, p. 24.

2 - Valerie Fraser, "Architecture and Imperialism in Sixteenth Century Spanish America", *Art History*, IX-3, septembre 1986, p. 325-355; y *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru 1535-1635*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

3 - Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner, 1492-2019*, Paris, Fayard, 1990.

4 - Sobre el papel de los indios en la decoración de los conventos mejicanos, Constantino Reyes Valerio, *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1979 y *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*, México, INAH, 1989.

5 - Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés OFM. Evangelizador humanista de la Nueva España*, México, Editorial Jus, 1962, p. 303-304.

6 - "De los oficiales que entre ellos había y hoy hay pintores de pincel y el primor con que las cosas pintadas que quieren hacen, es ya tan manifiesto y claro que será superfluo decillo por novedad, mayormente después que se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más primos oficiales de Flandes y otras cualesquiera naciones las pueden sacar perfeccionadas ; y pintores ha habido entre ellos tan señalados que sobre muchos de los señalados donde quiera que se hallasen podían señalar» en Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, editado por Edmundo O'Gorman, México, UNAM, [1559], 1967, t. I, p. 322; "Tres indios maestros de aquel oficio, mejicanos, que se dicen Andrés de Aquino y Juan de la Cruz y el Crespillo" en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Edit. por Joaquín Ramírez Cabañas, México, Editorial Porrúa, 1968, t. II, p. 356, 362.

7 - La imagen de San José destinada al refectorio del convento de San Francisco empleaba plumas de quetzal a la manera de los mosaicos de plumas de la tradición prehispánica. En Elena Isabel Estrada de Gerlero, "El Códice Cuetlaxcoapan», en José Guadalupe Victoria y otros, *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, 1983, p. 229-241.

8 - "(Los trompeteros) les respondieron que no los querían para leer sino para verlos", en "Proceso seguido contra Antón, sacristán, por haberse robado ciertos libros prohibidos, Zacatecas, 1561" publicado en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982, p. 41.

9 - Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N. P. S. Agustín de las provincias de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, [1624] 1985, p. 89; Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989, p. 114-118.

10 - José Vergara Vergara, "Documentos para la historia del convento de Actopan", en Victoria y *otros* (1983), p. 167-172.

11 - Luis Mac Gregor, *Actopan*, México, INAH, 1982, p. 35.

12 - Constantino Reyes Valerio, "La capilla abierta de Actopan", *Cuadernos de Culhuacán*, Año II, v. I, n.º 2, 1976, p. 33.

13 - Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1988; los capítulos consagrados a México en Jean-Michel Sallmann y *otros*, *Visions indiennes, visions baroques. Les métissages de l'inconscient*, Paris, PUF, 1992.

14 - Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*, México, UNAM, 1980, t. I., p. 223-251. Añadamos, para confirmar esta noción de ancestralidad, que varias de las figuras pintadas son «Padres de la Iglesia» (Agustín, Ambrosio, Jerónimo) que asimismo se encuentran en los muros de los conventos -también agustinos— de Meztitlán y de Acolman.

15 - Rubial García (1989), p. 138.

16 - Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

17 - David A. Brading, *Prophecy and Myth in Mexican History*, Cambridge, Cambridge, Latin American Miniatures, 1985.

18 - Escobar (1970), p. 24.

19 - Daniel Arasse, *L'homme en perspective. Les Primitifs d'Italie*, Genève, Famot, 1986, p. 208.

20 - "Porque sabía que era está [...] el lugar adonde se habían retirado para hacerse fuertes los demonios y como éstos sólo con la oración y el ayuno se vencen [...] fue su oración, ayuno y penitencia perpetua", en Escobar (1970), p. 97-109. En la Tebaida mexicana, Felipe Castro Gutiérrez, "Eremitismo y mundanidad en la Americana Tebaida de Fray Matías de Escobar", *Estudios de historia novohispana*, IX, 1987, p. 147-157.

21 - Manuel Toussaint, "Las pinturas murales de Atotonilco", *Historia Mexicana*, II, 1951, p. 182-183; Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, 1968.

22 - Manuel Toussaint, *Colonial Art in Mexico*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1967, p. 129. El impresor francés Philippe

Pigouchet (hacia 1488-1515) estaría, igualmente, entre las fuentes grabadas de las pinturas de Epazoyucan.

23 - Grijalva (1985), p. 160; Diego Basalenque, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del orden de NPS Agustín*, editado por José Bravo Ugarte, México, Editorial Jus, (1963), p. 63.

24 - Basalenque (1963), p. 43.

Los Centauros de Ixmiquilpan

1 - Jacques Soustelle, *La famille Otomi-Pame du Mexique central*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1937, p. 17.

2 - Peter Gerhard, *A Guide to the Historical Geography of NewSpain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 154-156.

3 - Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de Nueva España 1505-1518*, México, Antigua librería Robredo, 1940, t. X, p. 124.

4 - Gerhard (1972), p. 155.

5 - Rubial García (1989), p. 138.

6 - *Descripción del arzobispado de México hecha en 1570*, México, José Joaquín Terrazas e Hijas, 1897, p. 44.

7 - Philip Wayne Powell, *Soldiers, Indians and Silver. The Northward Advance of New-Spain, 1550-1600*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1952, p. 9.

8 - Un buen enfoque en Berta Ares Queija, "Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente" en *Revista de Indias*, 1992, vol. LII, n.º 195-196, p. 231-250.

9 - Luís Weckman, *La herencia colonial de México*, México, El Colegio de México, 1984, t. I, p. 201.

10 - «Entró por la parte contraria el ejército de la Nueva España repartido en diez capitanías, cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra [...] Sacaron sobre sí lo mejor que todos tenían de plumajes ricos, divisas y rodelas, porque todos cuantos en este auto entraron, todos eran señores y principales, que entre ellos se nombran *tecutlis* y *piles* [...] En la batalla iban los Huaxtecas, Zempoaltecas, Mixtecas, Culinaques y una capitanía que se decía los del Perú e islas de Santo Domingo y Cuba.» Motolinía (1971), p. 107.

11 - Robert Ricard, La "*conquête spirituelle" du Mexique. Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des Ordres Mendiants en Nouvelle-Espagne de 1523-1524 à 1572*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1934.

12 - Nos referimos al festejo dado en honor de D. Martín Cortés, segundo Marqués del Valle, hijo de Hernán de Cortés. Alonso de Avila se presentó a Martín Cortés con el traje de Moctezuma seguido por 24 españoles vestidos igualmente como caciques mejicanos. La entrevista fue seguida de una justa con *alcancías*, bolas de tierra no cocida, llenas de ceniza o de agua. Hacia 1572 en Cuzco, para celebrar la victoria de Lepanto los españoles se disfrazaron de *Cuzqueños*, de indios Chachapoyas y Cañaris (Ares Queija (1992), p. 237).

13 - Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España...(1586)*, editado por Josefina García Quintana y Victor M. Castillo Farreras, México, UNAM, 1976, t. II, p. 82-83.

14 - John Bierhorst ed., *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs*, editado y traducido por John Bierhorst, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 235, 237, 239.

15 - Angel María Garibay K., *Historia de la literatura náhualt*, México, Editorial Porrúa, 1965, t. II, p. 24.

16 - Paso y Troncoso (1940), X, p. 90.

17 - José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España, Siglo XVI*, México, UNAM, 1986, p. 121.

18 - Juan B. Artigas, *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM, 1979.

19 - Diego Muñoz Camargo, "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala" en las *Relaciones geográficas del siglo XVI*: Puebla, IV-1, editado por René Acuña, México, UNAM, p. 47.

20 - Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por Angel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1977, t. I, p. 43. Sobre la visión de la idolatría a través la clave de la antigua mitología, Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *De l'idolâtrie, une archéologie des sciences religieuses*, Paris, Seuil, 1988.

21 - Sobre la guerra en los Nahuas, Ross Hassig, *Aztec Warfare, Imperial expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.

22 - Jacinto de la Serna, *Tratado de las idolatrías, superticiones, dioses, ritos, hechicerías...*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1953, p. 80.

23 - Carmen Bernand et Serge Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde, Les métissages*, t. II, Paris, Fayard, 1993, p. 184-185.

24 - Serge Gruzinski, «Mutilated Memory: reconstruction of the past and the mechanisms of memory among 17th century Otomis, en *Between Memory and History*, New York, Harwood Academic Publishers, 1990, p. 131-147.

25 - Ovide, *Les Métamorphoses*, traducidas por Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 57.

26 - Ovide (1966), p. 305 (XII, 201).

27 - Fernández del Castillo (1982), p. 267, 271, 272.

28 - López Austin (1980), t. I, p. 416-432.

La Apocalipsis de Tecamachalco

1 - Apocalypse, IV, 2-3.

2 - Gerhard (1972) p. 278.

3 - Los temblores de tierra no eludieron el pueblo: en 1582 un seismo

Notas

destruyó los contrafuertes de la iglesia que hizo falta reconstruir inmediatamente, en *Camelo* Arredondo y otros, 1964, p. 26.

4 - «Relación de Tepeaca» en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Puebla*, editado por René Acuña, V-2, México, UNAM, 1985, p. 256-257.

5 - Georges Baudot, *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine, (1520-1569)*, Toulouse, Privat, 1977, p. 134.

6 - *Anales de Tecamachalco*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1903.

7 - Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, UNAM, 1971.

8 - Las Casas (1967), t. I, p. 322-323.

9 - Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948, p. 88; Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat Editores, 1950, vol. II, p. 370-371.

10 - Entre los más ilustres, Diego Angulo Iñiguez, George Kubler, Manuel Toussaint.

11 - Sobre Jean Gerson, Francis Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*. Paris, PUF, Nouvelle Clio n.º 25, 1971, p. 298 y bibliografía de L. Mourin, *Gerson prédicateur français*, Bruges, 1952. Gerson fue un partidario ferviente de Juana de Arco. Los Hermanos de la Vida, municipio del que se conoce su influencia sobre los franciscanos de México, principalmente sobre el flamenco Pierre de Gand imprimieron las obras completas de Gerson en el siglo XV en sus imprentas de Bruselas. Por otra parte, Gerson fué un pionero en la enseñanza de los niños, dado que le debemos un *ABC des simples gens*. Existieron muchos vínculos entre el teólogo parisino y la evangelización de México.

12 - Camelo Arredondo *y otros* (1964), p. 35 y «Relación de Tepeaca» en *Relaciones geográficas*... (1985), p. 259.

13 - Ver los documentos contenidos en el *Ramo de Indios* (fondos indios) del Archivo general de la Nación (México).

14 - Xavier Moyssén, «Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México*, IX-33, 1964, p. 29.

15 - «Relación de Tepeaca» en *Relaciones geográficas*... (1985), p. 244.

16 - *Ibid*, p. 255.

17 - Camelo Arredondo *y otros* (1964), p. 47.

18 - *Ibid*, p. 49-53.

19 - Apocalipsis, IV, 4.

20 - Apocalipsis, VI, 13-14.

21 - Apocalipsis, VIII, 12.

22 - Apocalipsis, IX, 15.

23 - Apocalipsis, X, 10.

24 - El Pseudo-Método citado en John L. Phelan, *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM, 1972, p. 35.

25 - Martín de Valencia, que se puso a la cabeza de los doce apóstoles franciscanos de México, era un lector del *Liber conformitate vitae beati ad vitam Domini Jesus* del joaquinita Bartolomeo de Pisa [Phelan (1972), p. 71].

26 - Motolinía (1971), pp. 294-295.

27 - *Ibid*, p. 24: "Que salían por la boca del dragón y de la bestia a manera de ranas cuando el sexto ángel derramó su fiola o vaso en el río Eufrates; por el dragón son entendidos los detractores maliciosos, murmuradores; por la bestia, los que vivían bestialmente en diversos vicios y pecados, que fueron los que por la mayor parte en esta segunda plaga (los combatientes muertos) murieron".

28 - *Ibid*, p. 28: "Cuando derramó el séptimo ángel su vaso y fueron hechos truenos y relámpagos y fue hecha gran tempestad, y la gran ciudad fue hecha en tres partes; y las ciudades de los gentiles cayeron. Hacerse la gran ciudad Tenuchtitlán México tres partes, qué otra cosa sino reinar en ella aquellas tres cosas que san Juan dice en su canónica. La una parte es codicia de la carne; la segunda codicia de los ojos, la tercera soberbia de la vida; qué no faltó soberbia levantar tales edificios que para los hacer hobiesen de derribar las casas y los pueblos de los indios gentiles como a la letra acaeció deshacer muchos edificios y algunos llegar de bien lejos los materiales a México para otros."

29 - Sobre el pensamiento de Jerónimo de Mendieta, Phelan (1972).

30 - *Ibid*, p. 31-47.

31 - Fernández del Castillo (1982), p. 14.

32 - Sobre las hipótesis de G. Kubler, Camelo Arredondo *y otros* (1964), p. 58.

33 - Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

34 - Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

35 - Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974.

36 - Sahagún (1977), t. II, p. 83.

37 - Miguel León-Portilla, *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976, p. 88-89. «Cuando sea nuestra atadura de años, habrá completa oscuridad, bajarán los *tzitzime*, nos comerán y habrá transformación. Los que se bautizaron, los que creyeron en Dios, se mudarán en otra cosa [...]. Todos, en aquello que es su comida, en aquello de que viven, en las bestias que comen, en todo eso se convertirán, perecerán, ya no existirán, porque habrá llegado a término su vida, su cuenta de años [...]. También habrá hambre. [...] En todas partes del mundo se secará todo lo comestible."

38 - «Relación de Tepeaca» en *Relaciones geográficas*... (1985) p. 243-244: "Creían que los truenos y relámpagos y rayos eran cosas vivas y que bajaban del cielo, y cuando mataba a algún hombre, decían que estaban los dioses enojados".

39 - Apocalipsis, VIII, 8

10 - «Relación de Tepeaca» en *Relaciones geográficas*... (1985), p. 231.

11 - Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud 1967, p. 105.

LAS SIBILAS DE PUEBLA

1 - José Joaquín Blanco, *La literatura en la Nueva España*, México, Cal y arena, 1989, p. 146, citando a Juan de la Cueva (1543-1610).

2 - Blanco (1989), p. 147.

3 - sobre las *Flores de baria poesía*, *ibid*, p. 146.

4 - Sobre estas músicas porfanas y religiosas, el estuche *Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music*, interpretada por The Hilliard Ensemble, Reflexe, EMI Classics, CDS 7 54341 2 y nuestra discografía.

5 - Gerhard, (1972), p. 222.

6 - Ciudad Real (1976), t. 1, p. 85-86.

7 - Fernández del Castillo (1982), p. 337-347.

8 - Blanco (1989), p. 144; sobre los Lagarto, Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México y Madrid, Fomento Cultural Banamex, 1988.

9 - Eberhard Demm, *Spanische Kolonialpaläste in Mexiko*, Colonia, Benedikt Tashen Verlag, 1991, p. 106-109.

10 - Francisco de la Maza, "Las pinturas de la casa del Deán en Puebla", *Artes de México*, México, 1954, p. 15 y siguientes.

11 - Fernández del Castillo (1982), p. 486. El tema de los triunfos enriqueció asimismo la decoración de la escalera del convento de Meztitlán en una versión elaborada a partir de grabados de Martín de Heemskerck y Dirk Volkerts, y de poemas de Hadrianus Junius. Ver Erwin Walter Palm, «Los murales del convento agustino de Meztitlán», *Comunicaciones*, Proyecto Puebla— Tlaxcala, Fundación alemana para la Investigación científica, Puebla, 1973, n.° 13. Se trataría de una versión inspirada de la Contra-Reforma que añade virtudes cristianas y personajes de la Biblia a la serie concebida por Petrarca.

12 - Citado en Ugo Dotti, *Pétrarque*, Paris, Fayard, 1993, p. 64.

13 - Sobre Luis Lagarto, Tovar de Teresa (1988).

14 - Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, México, FCE, 1988, p. 58-67. Sobre las alusiones mitológicas en las festividades organizadas en México en 1578, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*, *ibid*, p. 35-39.

15 - José A. Llaguno, p. 201. *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1585)*, México, Editorial Porrúa, 1963, p. 201, cita las «Advertencias del doctor Ortiz de Hinojosa»: "Que en los retablos ni en las ymágenes de bulto se pinten ni esculpan demonios ni cavallos ni serpientes ni culebras ni el sol ni la luna como se haze en las ymágenes de sanct Bartholomé, sancta Martha, Santiago, sancta Margarita; porque aunque estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que obraron por virtud sobrenatural, estos nuevamente convertidos no lo piensan así, antes se buelven a las ollas de Egipto; como sus antepassados adoravan estas criaturas y ven que adoramos las ymágenes sanctas, deven de entender que hazemos adoración también a los dichos animales y al sol y a la luna."

16 - Fernández del Castillo (1982), p. 501, 246.

17 - Blanco (1989), p. 153.

18 - *Ibid*, p. 137.

19 - Una edición de los *Emblemata* de Andrés Alciato se publicó en México a partir de 1577.

20 - Estudiada por Erwin Walter Palm en *Comunicaciones*, Proyecto Puebla-Tlaxcala, Primer Simposio, 29 de enero a 2 de febrero de 1973, y en «El sincretismo emblemático en los triunfos de la Casa del Deán en Puebla», *Retablo Barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, UNAM, 1974, p. 11-18.

21 - R. Gordon Wasson, *The Wondrous Mushroom, Mycolatry in Mesoamerica*, New York, Mc Graw Hill, 1980, p. 67-70. No hace falta decir que nosotros no compartimos la sistematización de las interpretaciones, a veces arriesgadas, de R. Gordon Wasson.

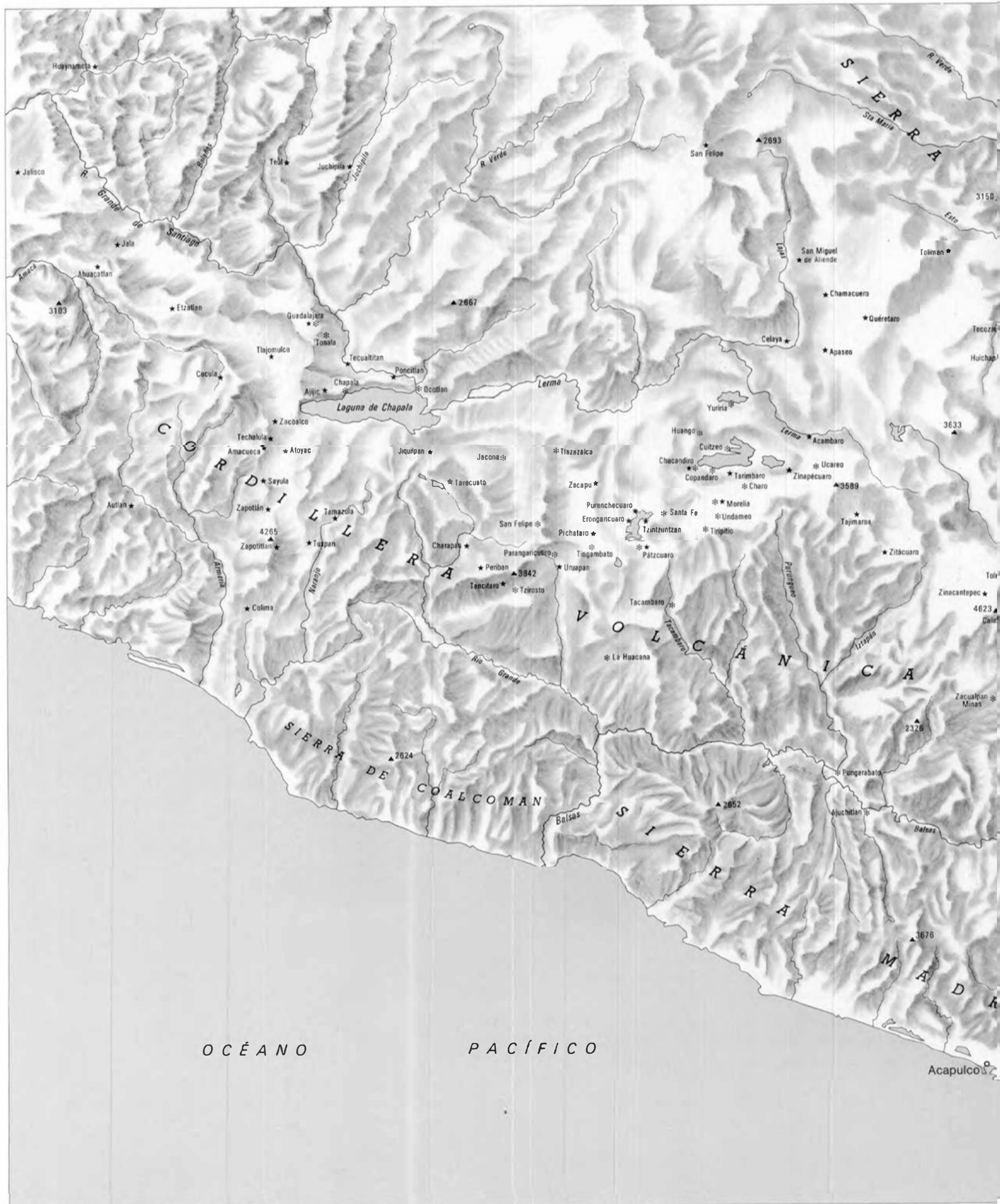
22 - Bierhorst (1985), p. 167, 221. El paraíso de las flores prehispánicas no es un jardín del Edén donde el justo recibe su recompensa, sino un espacio saturado de fuerzas vivas y enérgicas creadoras donde resplandece la luz, o centellea el *brillo* de las flores y de los pájaros. Los indios convertidos se inspiraron para traducir en su lengua y su cultura el paraíso de los cristianos. El simbolismo de las flores —relacionado asimismo con el culto de la Virgen— creó un vínculo, lleno de ambigüedades, entre los dos universos y los dos sistemas de creencias. Ver sobre este tema, Louise M. Burkhart, «The aesthetic of paradise in Nahuatl devotional literature», en *Res* 21, Spring 1992, p. 88-109.

23 - López Austin (1980), t. 1, p. 66-67.

CONCLUSIÓN

1 - Apocalipsis, VI, 8.

2 - Bierhorst (1985), p. 195: «Nepapan tlacuilol noyollo yehua nocnic ay yeehuaya çan noconahuiltico niecemeltian ypalnemoani çan can ye nican xochinpetlapan o ohuaya etc.».



SIERRA
CORDILLERA VOLCÁNICA
SIERRA DE COALCOMAN
SIERRA MADRE
OCÉANO PACÍFICO
Laguna de Chapala
Guadalajara
Jalisco
Jala
Ahuacatlan
Etzatlan
Tlajomulco
Tonala
Tecualtitan
Poncitlan
Ocotlan
Chapala
Ajijic
Cocula
Zacoalco
Techaluta
Amacueca
Atoyac
Sayula
Zapotlán
Zapotitlan
Tuxpan
Tamazola
Autlan
Colima
Jiquilpan
Jacona
Tlazazalca
Tarecuato
Zacapu
Purenchecuaro
Erongaricuaro
Tzintzuntzan
Santa Fe
Pichataro
San Felipe
Charapan
Parangaricutiro
Tingambato
Pátzcuaro
Uruapan
Periban
Tancitaro
Tziroato
Tacambaro
La Huacana
Morelia
Undameo
Tiripitio
Charo
Tarimbaro
Copandaro
Chucandiro
Cuitzeo
Huango
Yuriria
Acambaro
Ucareo
Zinapécuaro
Tajimaroa
Zitácuaro
Zinacantepec
Zacualpan Minas
Pungarabato
Ajuchitlan
Acapulco
San Felipe
San Miguel de Allende
Chamacuero
Querétaro
Celaya
Apaseo
Toliman
Huaynamota
Teul
Juchipila
R. Grande de Santiago
R. Verde
Lerma
Balsas
Río Grande
Tacambaro
Iztapán
Purungueo
Naranjo
Armería
Ameca
Laja
Sta María
3103
2667
4265
3842
2624
2652
2693
3150
3633
3589
4623
2326
3676


GOLFO DE MÉXICO
Los ordenes mendicantes
en la Nueva España (siglo XVI)
Conventes :
franciscano
dominico
agustino
0 50 100 km
MADRE ORIENTAL
SIERRA MADRE DE OAXACA
ISTHMO DE TEHUANTEPEC
DEL SUR
SIERRA DE MIHUATLÁN
IXMIQUILPAN
ACTOPAN
PUEBLA
TECAMACHALCO
Veracruz
Jalapa
Huamantla
Tlaxcala
México
Texcoco
Cholula
Tepeaca
Tecali
Tehuacán
Oaxaca
Cuilapan
Tehuantepec
Nejapa
Miahuatlán
Juquila
Yanhuitlan
Teposcolula
Coixtlahuaca
Tlaxiaco
Chilapa
Tlapa
Cuernavaca
Yautepec
Oaxtepec
Tepoztlán
Chalco Atenco
Xochimilco
Huejotzingo
Calpan
Tepeapulco
Apam
Otumba
Acolman
Teotihuacán
Zempoala
Pachuca
Tula
Huejutla
Tempoal
Tantoyuca
Pánuco
Metztitlán
Molango
Huauchinango
Zacatlán
Tulancingo
Villa Alta
Etla
Huitzo
Tilantongo
Achiutla
Tonalá
Tlaquiltenango
Jonacatepec
Huaquechula
Atlixco
Tepeji de la Seda
Chietla
Chiautla
Tepecoacuilco
Alcozauca
Tecomaxtlahuaca
Juxtlahuaca
Jalapa
Ocotlán
Chichicapan
Tlacochahuaya
Teotitlán del Valle
Teticpac
Almoloya
Nochixtlan
Xaltepec
4282
5700
5452
2774
3444
2524
3395
3750



Los grandes conventos del centro de México

Este léxico le debe mucho a las obras de Manuel Toussaint y de George Kubler. Sin pretender ser exhaustivos, tratamos de ofrecer al lector una panorama global de las construcciones monásticas en el México del Renacimiento y darle el gusto de continuar las exploraciones esbozadas en Actopan, Ixmiquilpan, Tecamachalco y Puebla.

El estudio de G. Kubler (1948) constituye, a casi medio siglo de distancia, una referencia todavía no superada.

Sin embargo, después de esta época, los importantes hallazgos y también los estragos del tiempo —los esfuerzos meritorios del INAH no siempre han podido más que el abandono, la impotencia o la indiferencia— han modificado el estado actual de nuestros conocimientos.

ACÁMBARO

Convento franciscano del estado de Guanajuato, fundado en 1526. Construido por fray Antonio de Bernal y fray Juan Lago. La fachada del hospital es una amalgama de elementos góticos, mudéjares y platerescos. «El convento de Acámbaro —que se llama Santa María de Gracia— está terminado con su claustro, su dormitorio común, su iglesia y su huerto, en el cual fluye un poco de agua y donde crecen los viñedos, higueras, manzanos, melocotoneros y algunos nogales; se obtienen excelentes verduras. El convento, de tamaño medio, es de mampostería. En la época residían siete religiosos (1586)». (Antonio de Ciudad Real).

ACOLMAN

Convento agustino del valle de México fundado en 1539 y terminado en 1560, en el cual, una veintena de años más tarde, residían veinticuatro religiosos. Como la mayor parte de los conventos mexicanos del siglo XVI, su iglesia no tiene más que una nave. Según G. Kubler (1948), «la idea de una nave única en Europa, como en América, parece ser que debe relacionarse con la Reforma y la austeridad que denotan las iglesias del suroeste de Francia del período post-albigense, las cartujas de Borgoña y de España, los edificios de los franciscanos en España del siglo XVI...» El principio de una nave única y continua (57 m. de longitud en Acolman) permitía establecer un diseño visual que absorbía la atención de los indios neófitos, en lugar de dispersarla, concentrando sus miradas en la celebración de la misa. En contrapartida, el clero podía no perder de vista a la comunidad y detectar los gestos sospechosos o los signos de falta de atención y de tibieza. El portal suntuoso de Acolman, en estilo plateresco, la bóveda imponente de la iglesia, los frescos que ilustraban grandes dignatarios de la iglesia y de la orden (papas, cardenales, obispos...) impresionaron a los contemporáneos. La capilla abierta en forma de nicho es particularmente sobria; estaba decorada con frescos. Frente a la entrada principal, una cruz de piedra esculpida domina una estatua de la Virgen, de factura indígena. En el interior de la iglesia y del monasterio, grotescos y frescos (La *Anunciación*, la *Crucifixión*, el *Juicio Final*...). A finales del siglo XVI, el huerto del convento era famoso: «se obtienen cantidades de nueces españolas, guindas, cerezas, ciruelas...».

ACTOPAN

Convento agustino del estado de Hidalgo. La iglesia posee una



nave única de 65,4 m de longitud. La torre se parece a ciertas construcciones españolas, como el castillo de Vélez Blanco (Almería). La diversidad de las formas de las ventanas parece corresponder a una búsqueda de los efectos de luz, frecuentemente observada en las construcciones agustinas (Kubler 1948). Ver capítulo 1.

ALFAJAYUCAN

Convento agustino del Estado de Hidalgo. «La iglesia es de nave única, sin bóveda, y se ha hecho así porque el clima es cálido y la región está expuesta a los ataques de los chichimecas» (Antonio de Ciudad Real). Frescos en el claustro (con la fecha de 1569).

Alfarje

Término original árabe. Sofito, artesonado de origen mudéjar, en madera incrustada, en uso en México hasta la mitad del siglo XVI. Antes de 1560, la nave de la iglesia de Acolman había estado recubierta por un *alfarje*. Otros ejemplos se encuentran en Tlaxcala, Huejotzingo, Azcapotzalco,



Capilla abierta, Actopan



Monasterio de Calpan, fachada principal



Monasterio de Culhuacán, Monjes agustinos que llevan la palma de mártir.

Tzintzuntzán, *Yanhuitlán* (ver estos monasterios).

AMECAMECA

Convento dominico del estado de México, que lleva el nombre de la Asunción de Nuestra Señora. La decoración de la iglesia se terminó en 1562 bajo el vicariado de fray Pedro de Castillo. Algunas pinturas en el claustro.

ATLATLAUHCAN

Convento agustino de proporciones imponentes, con aires de ciudadela almenada, situado en el estado de Morelos. España ofrece numerosos ejemplos de iglesias fortificadas (Ávila, Jávea, Turégano, Almería) que sirvieron de modelo a los edificios de Nueva España. En México las almenas tuvieron normalmente un carácter simbólico, salvo en el norte del país, en donde los ataques de los indios chichimecas eran temibles. Demasiado frágiles para resistir proyectiles de artillería, sin embargo elevaban una sólida defensa contra las flechas y las piedras de los nómadas. El convento de Atlatlauhcan se habría construido entre 1570 y1600. Una espadaña corona su fachada principal, como en otras numerosas construcciones agustinas. Su atrio (114 m por 82 m) es uno de los más significativos de México. Las bóvedas del claustro están ricamente ornamentadas, el emblema agustino —un corazón traspasado por tres flechas— aparece en el centro de una maraña de motivos decorativos. La decoración de la bóveda de la capilla abierta es de inspiración mudéjar. Sobre este convento, la reseña ilustrada de Manuel Romero de Terreros, *Atlatlauhcan*, México, INAH, 1964.

ATOTONILCO EL GRANDE

Convento agustino del estado de Hidalgo, edificado hacia 1540-1550. La nave única mide más de 61 m de longitud. Sobre la fachada plateresca, elementos góticos; un rosetón ojival se abre por encima del portal. En el interior, un arco que divide el espacio abierto por la nave y algunos frescos notables *(Descenso de la Cruz, los filósofos Sócrates, Platón, Aristóteles, Pitágoras, Séneca, Cicerón)*. Ver Manuel Toussaint, «Las pinturas murales de Atotonilco», *historia mexicana*, 1-2, oct.-dic. 1951, p. 182; y Víctor Manuel Ballesteros, «El convento agustino de Atotonilco el Grande», *Teotlalpan*, año 1, 2-3, Pachuca, CEHINHAC, 1973, p. 157-177.

ATLIXCO

Convento franciscano del Estado de Puebla edificado entre 1540 y 1571 según G. Kubler (1948). La fachada se eleva entre potentes contrafuertes, más tarde desfigurados por la adición de un campanario. Como la del convento de Huejotzingo, presenta un conjunto híbrido de rasgos góticos y mudéjares, adornado a continuación con columnas salomónicas (¿siglo XVIII?). La nave gótica (43.2 m. de longitud) termina en un ábside. Algunas pinturas en el claustro, marcadas por influencias flamencas. *Cristo Ultrajado* (atado a la columna), *el Prendimiento de Cristo*, paisajes montañosos que reproducen los de los alrededores, ciudad medieval con torres, fuentes, escaleras con algunos restos de policromía. Una capilla abierta, a la izquierda del portal de la iglesia. Ver Marco Díaz, *Arquitectura Religiosa en Atlixco*. México, UNAM, 1974.

AYOTZINGO

Convento agustino del estado de México. El claustro de dos pisos es de una sobriedad absoluta, a diferencia de otros conjuntos ricamente adornados.

AZCAPOTZALCO

Convento dominico del Distrito Federal (ciudad de México), edificado por fray Lorenzo de la Asunción. Frescos en la portería (retratos de dominicos) y el claustro.

CALPAN

Convento franciscano del Estado de Puebla, construido bajo la dirección de fray Juan de Alameda, e insigne por la quietud de sus capillas cuyos conjuntos esculpidos se inspiraron directamente de grabados europeos. Elementos «románicos» y «góticos» se conjugan con rasgos renacentistas, bajo el cincel de artistas indígenas. Señalemos particularmente la escena del *Juicio Final* con un Cristo majestuoso de una solemnidad totalmente románica, la representación de la Virgen de los Dolores, con el corazón traspasado por siete espadas, la escena de la *Anunciación*. La fachada plateresca de la iglesia es igualmente notable. Se observan flores de agave *(quiotes)* tratados como candelabros ornamentales. La nave única mide más de 42 m. de longitud.

CALPULALPAN

Convento franciscano del Estado de México. Pequeño claustro adornado con grotescos.

Capilla abierta

Espacio cubierto a la manera de una logia, que domina el atrio de la iglesia a pie llano con ésta. El clero español celebraba la misa allí cuando las multitudes eran demasiado numerosas para que la nave de la iglesia pudiera acogerlas, o mientras se esperaba la



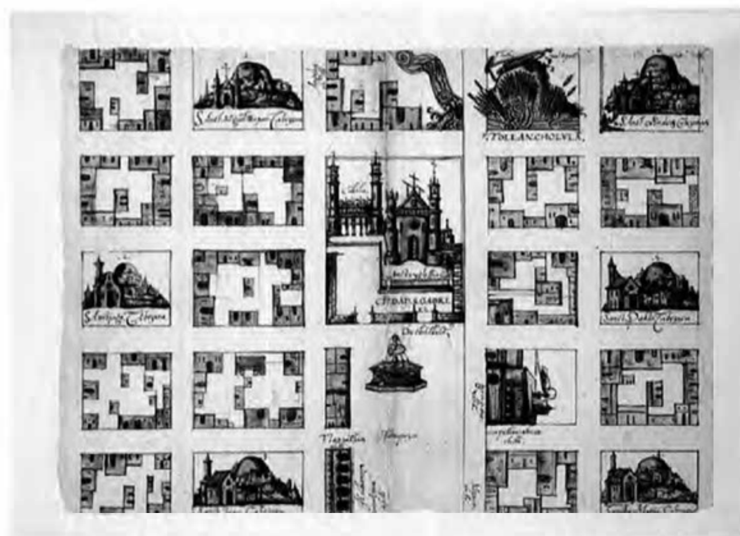
Monasterio de Cholula, San Francisco y el papa Inocencio III

Monasterio de Huejotzingo, Ladrón en la cruz





Monasterio de Cholula, Martirio de San Sebastián



Plano de la ciudad de Cholula (hacia 1581)

terminación del santuario. Precedentes paleocristianos, medievales, islámicos y mudéjares dan cuenta de su forma y de sus usos. Los *musallas* andaluces fueron así el origen de una tradición que obtuvo una amplia difusión en México. En las capillas más grandes encontraban trabajo músicos y cantores indígenas que acompañaban el desarrollo de los oficios.

Capilla Posa

Pequeña capilla situada en uno de los rincones del atrio, con numerosos precedentes medievales (las estaciones de los calvarios delante de las iglesias o a la entrada de las ciudades ibéricas). Un conjunto particularmente notable se encuentra en **Calpan** (Puebla).

CHIMALHUACÁN

Convento dominico del Estado de México. Fachada plateresca mezclada con influencias indígenas, góticas y mudéjares: estrellas, armas de Carlos V, emblema de las órdenes de los dominicos. En la iglesia, fuentes bautismales en piedra esculpida y policroma. Sobre este convento Manuel Romero de Terreros, «El convento dominico de Chimalhuacan-Chalco», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXX, 1961, p. 91-96.

CHOLULA

Convento franciscano del estado de Puebla, fundado antes de 1537. La iglesia fue construida en pleno siglo XVI (1549-1552). El arquitecto fue posiblemente el español Toribio de Alcaraz. Las influencias ojivales son notables, mientras que la capilla abierta (o *Capilla real*— con su aspecto de mezquita nos recuerda a la catedral de Córdoba. Con capacidad para cuatro mil fieles, la capilla real se hundiría poco después de su inauguración (1581), sin causar víctimas, y permanecerá en este estado durante el siglo XVI. La disminución de la población local hizo inútil, durante largo tiempo, su restauración. En el claustro del convento, los frescos ilustran la vida de San Francisco (se lee la fecha de 1530). *La Misa de San Gregorio* —tema clásico de la iconografía medieval— deja traslucir la influencia de los antiguos códices. Hacia 1580, el monasterio calificado de «muy suntuoso y de una bella factura» albergaba una veintena de monjes. La presencia de pintores indígenas en la localidad era visible en la decoración de las casas, cuyas salas se adornaban de «historias pintadas» o de esteras «abigarradas». Sobre Cholula, Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, México, UNAM, 1959.

COIXTLAHUACA

Convento dominico en la Alta Mixteca, Estado de Oaxaca. Fachada principal plateresca, compuesta por una serie de nichos; está perforada en su centro por una ventana en forma de rosetón. En la fachada lateral, artistas indígenas han esculpido los emblemas de la pasión (la corona de espinas, el gallo...) saturando el espacio como si adornaran un códice de factura prehispánica. Esculturas de San Pedro, San Pablo y San Juan Bautista. Coixtlahuaca posee una capilla abierta de estilo renacentista.

COYOACAN

Convento dominico de San Juan Bautista situado en el Distrito Federal (ciudad de México). Las obras comenzaron hacia 1542 y el conjunto todavía no había sido terminado en 1586. Los frescos de la capilla abierta (el demonio, la luna, el cielo, San Lorenzo, Adán y Eva, etc...) que nos han llegado, datan de la década de 1570 y presentan analogías con las pinturas de los conventos franciscanos de Huejotzingo y de Tlalmanalco y los conjuntos agustinos de Actopan y de Culhuacán. Fray Juan de la Cruz y fray Ambrosio de Santa maría participaron en la construcción de los edificios.

CUAUHTINCHAN

Convento franciscano del estado de Puebla. Sobre el portal se admiraba en el siglo XVI una pintura indígena que representaba el calendario adivinatorio —o *tonalamatl*— de los antiguos mexicanos. Se conservan todavía dos

retablos importantes: uno de Tejada de Guzmán (1558-1590). Un fresco de la Anunciación está figurado entre un águila y un jaguar de inspiración prehispánica (sobre el sentido de estos animales, ver capítulo II). «El convento posee un buen huerto donde crecen los melocotones, las manzanas, los higos, otros frutos y todo tipo de verduras; incluso hay un estanque con pequeños peces y un manantial donde los monjes beben agua» (Antonio de Ciudad Real).

CUERNAVACA

Convento franciscano fundado en 1529. En parte es obra de Francisco Becerra. Fresco que representa la línea espiritual de San Francisco —los santos y las santas pertenecían a la orden— así como escenas de la vida del santo de Asís. Nuestro convento está terminado con su iglesia, su claustro, sus dormitorios y su huerto donde crecen muchos árboles frutales y algunos cañafístulas que dan unos frutos maravillosos [1585]».

CUILAPAN

Convento dominico del Estado de Oaxaca cuya construcción se atribuye al portugués Alonso de Barbosa (1555-1568) y que nunca fue terminado. Fachada principal en estilo plateresco. El claustro renacentista comporta elementos de origen gótico. Pintura del *calvario* en la sacristía. La iglesia, tipo basílica, fue quizás una capilla abierta, que permitía a los fieles arremolinados en el exterior asistir a la celebración de la misa.

CUITZEO

Convento agustino del Estado de Guanajuato. La fachada principal de este monasterio-fortaleza con muros almenados es de estilo plateresco, con inscripciones que indican la intervención de artistas indígenas (Francisco Juan Metl me fecit»). La torre fue edificada a principios del siglo XVII por Jerónimo de la Magdalena. Como en **Yuririapúndaro** (ver más adelante), el temor de ataques lanzados por indios chichimecas ha justificado probablemente el acento que se puso sobre las defensas fortificadas. La nave única mide más de 70 m. de longitud. Fresco del *Juicio Final* sobre la portería del convento.

CULHUACÁN

Convento agustino situado en el distrito federal (Ciudad de México) donde hacia 1580 residían tres monjes. El claustro está ricamente decorado. Motivos geométricos de filiación prehispánica traicionan la intervención de artistas indígenas. Algunos frescos: *La Adoración de los Reyes Magos, La Entrada en Jerusalén, santos y mártires agustinos...* La «relación geográfica» de la localidad (1580) va acompañada de una carta redactada por el pintor indio Pedro de San Agustín, que quizás participó en la decoración del monasterio. Resulta demasiado poco común poder poner un nombre sobre los frescos, como para olvidar tan precioso detalle. Sobre este convento, José Gorbea Trueba. *Culhuacán*, México, INAH, 1959.

EPAZOYUCAN

Convento agustino del Estado de Hidalgo. La decoración del claustro ofrece frescos notables donde se lee la influencia de los grabados de Martin Shonganer y Philippe Pigouchet: *Transfiguración, Última Cena, Plegaria en el Jardín de Gethsemaní, Ecce Homo, Subida al Calvario, Crucifixión, Descenso de la cruz, Ascensión, Muerte de la Virgen.* Capillas de estilo plateresco. Sobre los frescos, Xavier Moyssén, «Pinturas Murales de Epazoyucan», *Boletín del INAH*, XXII, 1965, p. 20-27.

ERONGARICUARO

Convento franciscano de Michoacán. Fachada plateresca adornada con grandes conchas, quizá inspirada en la Casa de las Conchas de Salamanca.

HUAQUECHULA

Convento franciscano. Debido probablemente a fray Juan de Alameda (muerto en 1570). La iglesia posee una fachada plateresca donde se ven influencias del gótico isabelino. A la derecha de la iglesia, una notable capilla abierta, de estilo ojival. El portal norte está adornado de esculturas que representan a San Pedro y a San Pablo, el Juez del Apocalipsis y Ángeles con las alas desplegadas que tocan la trompeta del Juicio en un estilo que evoca el de las capillas *posas* de Calpan. Sobre el muro occidental del convento una fecha indígena, «casa 12», está esculpido en piedra.

HUATLATLAUHCA

Parroquia franciscana, después agustina (1567) en el Estado de Puebla. Las galerías del claustro están adornadas con frescos consagrados a la vida de Cristo. *Nacimiento de Cristo, Bautismo de Cristo en el Jordán, Plegaria en el Jardín, Flagelación, Ecce Homo, Subida al Calvario.*

HUEJOTZINGO

Situado en el Estado de Puebla, al pie de Sierra Nevada, es uno de los conjuntos de edificios más notables del México renacentista. Un primer convento franciscano vio la luz entre 1525 y 1532, bajo la dirección de fray Juan Juárez. El convento actual fue erigido entre 1544 y 1560 con la participación de fray Juan de Alameda, que intervino como arquitecto. En el transcurso de una tercera etapa (1564-1571) se terminaron los trabajos relativos a la iglesia. El atrio es uno de los más vastos que se han conservado, la fachada, las capillas posas y el interior de la iglesia son notables. Predomina la influencia gótica mezclada con elementos de estilo isabelino, manuelino y plateresco. El portal de la sacristía es de estilo mudéjar. Señalemos los









Monasterio de Izucar, Martirio de Dominicos

Monasterio de Huejotzingo, Penitentes y flagelantes (sobre este texto)

frescos importantes: *Lavado de pies, los Doce primeros franciscanos* (los apóstoles de México)... El convento posee igualmente un gran retablo pintado por el artista amberino Simón Pereins y datado en el año 1586. Los españoles Andrés de la Concha, Pedro de Requena y el indígena Marcos de San Pedro, originario del barrio de Santa María Tepichuacan, ayudaron a la realización del gran retablo. Para un análisis de esta obra, Francisco de la Maza, «Simbolismo del retablo de Huejotzingo», *Artes de México*, 1968, XV-106, p. 26-27; sobre el convento mismo, *Marcela Salas Cuesta, La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, UNAM, 1982.

IXMIQUILPAN

Convento agustino del Estado de Hidalgo (ver capítulo II). El convento abriga frescos de un gran interés: *Transfiguración, Entrada en Jerusalén, Plegaria en el Jardín, Prendimiento de Jesús, Jesús Ultrajado, Ecce Homo, Pentecostés, Aparición de Jesús a María Magdalena bajo el aspecto de un jardinero* (en la sacristía del convento).

IZUCAR

Convento dominico del Estado de Puebla. Santos dominicos pintados en medallones.

MALINALCO

Convento agustino del Estado de Morales. Entre los frescos, *San Agustín protegiendo a los miembros de su orden, Crucifixión, Oración de Cristo en el huerto de Gethsemaní*. El pasado prehispánico está presente en diversas pinturas: un águila aparece rodeada de la representación del *malinalli*, las dos fuerzas cósmicas corrientes, vinculadas al movimiento de universo y de la comunicación entre los cielos y los inframundos; más que simples motivos decorativos, la vegetación exuberante, la presencia de loros y de pájaros-mosca evocan el paraíso de flores de los tiempos precolombinos, al mismo tiempo que prefiguran un paraíso terrestre que nacerá en México, remanso de una cristiandad, exenta de los errores del viejo mundo. Ver sobre este tema, Jeanette Favrot Peterson, *The Garden Frescoes of Malinalco: Utopia, Imperial Policy and Acculturation in Sixteenth Century México*, Ph. D., Universidad de California, Los Angeles, 1985.

MÉXICO

Los conventos del siglo XVI han sido demasiado reformados —o asolados— como para que el visitante pueda adquirir una imagen satisfactoria. El convento de los franciscanos fue reconstruido en la segunda mitad del siglo XVI por fray Francisco de Gamboa (muerto en 1604). Abriga un retablo pintado por Basilio Salazar. Una reja de hierro forjado, realizada en España, separaba el ábside de la nave. Lo que subsiste hoy en día en el convento se remonta al siglo XVII. La capilla de San José de los Naturales, fundada por el flamenco Pierre de Gand, era un anexo al convento de dimensiones imponentes y con aspecto de mezquita, quizás inspirada en precedentes musulmanes, ha desaparecido igualmente. Sobre este edificio, Francisco de la Maza, «Fray Pedro de Gante y la Capilla



Monasterio de Huejotzingo, Penitentes y Flagelantes.

abierta de San José de los naturales», *Artes de México*, XIX-150, 1972, p. 33-38.

El convento de los agustinos fue fundado en 1541 y terminado en 1587. En pleno siglo XVI su iglesia poseía un artesonado *(alfarje)* en madera de estilo mudéjar.

Sobre el convento de Santo Domingo —reedificado en 1558 y terminado hacia 1576—, adornado con un portal al estilo de San Lorenzo del Escorial, ver Pedro Alvárez y Gasca, *La plaza de Santo Domingo de México*, México, INAH, 1971.

MEZTITLÁN

Convento agustino en el Estado de Hidalgo, dedicado a los Santos Reyes, edificado hacia 1540-1560. «Muy suntuoso» a decir del *alcalde mayor* que administraba la región, hacia 1579 el edificio albergaba de cuatro a cinco religiosos. Su elegante portal de estilo plateresco evoca a los de Acolman y los de Yuririapúndaro (Guanajuato). En el vuelo de la cornisa, tres ángeles músicos parecían acoger a los fieles que franqueaban el umbral de la iglesia. Las columnas del portal encuadran unas estatuas de los apóstoles Pedro y Pablo de bella factura. La parte alta de la fachada está coronada por una espadaña flanqueada por dos torrecillas. La iglesia posee dos capillas abiertas que correspondían, quizás, cada una a una comunidad indígena o a un grupo étnico. Numerosos frescos ilustran un ambicioso programa pictórico. *Los Padres de la Iglesia, los Triunfos, Subida al Calvario, Crucifixión,* una *Tebaida* con un cactus de donde sale un líquido (¿= la sangre preciosa de Cristo?). Ver José Guadalupe Victoria, *Arte y Arquitectura en la Sierra Alta, siglo XVI*, México, UNAM, 1985, Erwin Walter Palm, «Los murales del convento agustino de Meztitlán», *Comunicaciones* (Puebla), XIII, 1976, p. 1-2.

MOLANGO

Convento agustino del estado de Hidalgo, donde residían cuatro religiosos en 1579. El establecimiento de Molango y el de Meztitlán estaban a la cabeza de una región colocada bajo la influencia de los agustinos, que implantaron nueve monasterios. Un atrio sobre-elevado, al cual se accede por rampas y escaleras, precede a la iglesia. La fachada es de estilo plateresco. En el claustro, arcadas renacentistas. En todas partes está presente la mano indígena. Ver José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en Sierra Alta, Siglo XVI*, México, UNAM, 1985.

MORELIA (Valladolid)

Convento franciscano del Estado de Michoacán. Fachada plateresca de una rara sobriedad.

Mudéjar

Es un término que designa a los musulmanes que se quedaron en la Castilla cristiana después de la Reconquista y el arte que crearon del siglo XII al XVI. Un arte sincrético, que emanaba de la interacción de formas y de grupos.

OAXACA

Convento dominico en la capital del Estado del mismo nombre. La construcción del edificio actual se remonta a 1570-1600. Decoración interior de la iglesia de los siglos XVII y XVIII. Ver Antonio Arroyo, *El monumental convento de Santo Dominto de Oaxaca*, Oaxaca, 1955.

OAXTEPEC

Convento dominico en el Estado de Morelos. Iglesia con planta cruciforme. La fachada sobria, con aire de construcción provisional, es quizás el efecto de la interrupción de las obras costosas y suntuosas que abandonaron las órdenes mendicantes a finales del siglo XVI. En el claustro, frescos que ilustran monjes franciscanos y santos, *multiplicación de los panes*. La bóveda está pintada con motivos de inspiración mudéjar. «Se encuentra un hospital famoso en el cual se curan los españoles de todos los orígenes, ya que, a pesar del calor de la región, las aguas son excelentes y los aires saludables» (Antonio de Ciudad Real).

OCUITUCO

Convento agustino en el Estado de Morelos. Claustro decorado y artesonados pintados con efectos ópticos sobre las bóvedas.

OTUMBA

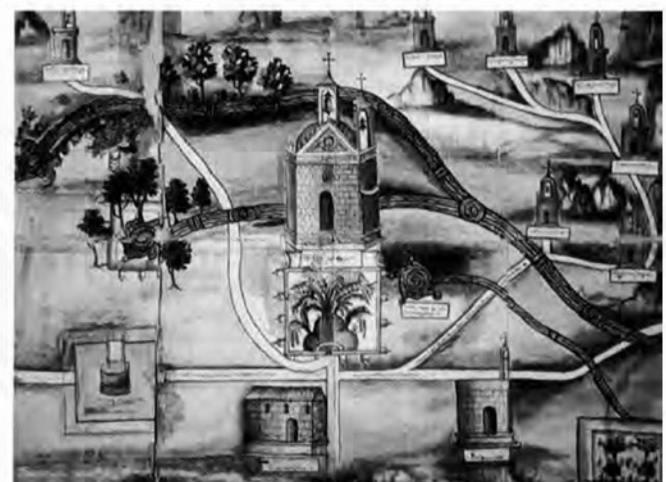
Convento franciscano del Estado de México. Portal plateresco con reminiscencias góticas.

OZUMBA

Convento franciscano situado en el Estado de México. Sobre la portería frescos de la *Llegada de los doce franciscanos a México, Martirio de los niños de Tlaxcala.* (Ver Manual de Romero de Terreros, «El convento de San Francisco de Ozumba y las pinturas de su portería», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, XXIV-9, 1956, p. 9-21).

Plateresco

Estilo renacentista en boga en España y después en México, que constituía la parte bella de la or-



Plano del pueblo de Oaxtepec y de sus alrededores (hacia 1580)

Monasterio de los Ozumbas. Llegada de los «Doce franciscanos»



Monasterio de Tecamachalco





Monasterio de Tepeapulco, Misa de San Gregorio

Monasterio de Tetela





Monasterio de Tecali

namentación y la organización de las superficies, más que la forma y el espacio. El término en sí se refiere al trabajo de la plata. Existen ciertas afinidades entre este estilo y la decoración mudéjar de origen musulmán. Los agustinos introdujeron este estilo en Nueva España donde obtuvo una notable difusión. El convento de Acolman es un logrado ejemplo de un arte que parecía responder a la necesidad de impresionar favorablemente a los fieles indígenas.

PUEBLA

Convento franciscano del que no subsiste más que la iglesia (1567-1570). El coro se debe al arquitecto español Francisco Becerra. El portal lateral data del siglo XVI. «Muchos monjes residen allí, ya que se trata siempre de un centro de estudios; hay también una enfermería en este edificio donde vienen a curarse todos los religiosos de los conventos situados en el obispado de Tlaxcala (1585)». (Antonio de Ciudad Real).

QUECHOLAC

Convento franciscano del Estado de Puebla. Fundado hacia 1530 en un pueblo de indios de lengua popolucan. El centro contaba con cuatro monjes en 1580. Forma parte de un conjunto de fundaciones —Tepeaca, Tecali, Tecamachalco— destinadas a situar esta región del valle de Puebla bajo el dominio franciscano. La iglesia tipo basílica, «tiene tres naves y su techo es de madera».

SINGUILUCAN

Convento agustino del Estado de Hidalgo. Portal plateresco del convento con reminiscencias góticas y mudéjares. Claustro y capilla de la Virgen de Guadalupe con retablo barroco (siglo XVII).

TECALI

Convento franciscano del Estado de Puebla, fundado hacia 1530, situado bajo el patronazgo de Santiago. Hacia 1580 el edificio albergaba a cuatro monjes y el poblado cinco mil vecinos (residentes), o sea unos 20.000 habitantes. La iglesia de plan basilical, «con tres naves y techo de madera» está en ruinas. Su fachada es de estilo renacentista y las pinturas de influencia mudéjar eran visibles en el ábside. (Ver John MacAndrew, Manuel Toussaint, «Tecali, Zacatlan y el Renacimiento purista», *Art. Bulletin*, XXIV-4, 1942, p. 311-325).

TECAMACHALCO

Convento franciscano del Estado de Puebla. Ver capítulo III.

TEITIPAC

Convento dominico del Estado de Oaxaca. Algunos frescos en el claustro (Procesión del *Santo Entierro* llevado por monjes dominicos).

TEPEACA

Convento franciscano fundado en 1530 por fray Juan de Rivas. El convento actual y la iglesia se remontan a 1580. En esta época el monasterio albergaba siete religiosos, entre los cuales había un especialista en la lengua náhuatl mientras que la ciudad —Tepeaca tiene rango de ciudad— y sus alrededores tenían una población de 8.000 vecinos (residentes), o sea más de 30.000 personas, y sesenta residentes españoles. La construcción maciza, coronada con almenas, respondía todavía a imperativos estratégicos o a la necesidad de resistir a las conmociones provocadas por frecuentes temblores de tierra. El convento comprendía un huerto y su atrio estaba rodeado por un muro de mampostería. Frescos *(San Lucas)*.

TEPEAPULCO

Convento franciscano del Estado de Hidalgo, fundado hacia 1526 por fray Andrés de Olmos. Sobre la fachada se mezclan el estilo plateresco, la decoración mudéjar y elementos indígenas. En el claustro, *frescos de la Adoración de los Pastores y de los Reyes Magos, San Pablo, Misa de San Gregorio, Sagrada Familia y Crucifixión.* «El convento es de tamaño medio, está terminado con su su iglesia, su claustro, sus dormitorios y sus huertos, donde crecen algunos nogales, muchos ciruelos, manzanos y membrillos; se obtienen espárragos en cantidad» (Antonio de Ciudad Real).

TEPETLAOZTOC

Convento dominico en el Estado de México. Un retrato anónimo de fray Diego de Betanzos (mediados del siglo XVI) del que se encuentran pocos equivalentes en la pintura conventual. En el claustro escenas de la Pasión.

TEPOSCOLULA

Convento dominico del Estado de Oaxaca (Alto Mixteca). Subsiste una capilla abierta de una excepcional elegancia. Contrafuertes, arcos y columnas son renacentistas (ver Diego Angulo Iñiguez, «La capilla de indios de Teposcolula y la catedral de Siena», *Archivo español de arte*, XXV, 1952, p. 170-172).

TEPOZTLÁN

Convento dominico en el Estado de Morelos. La fachada principal de la iglesia contrasta con la



Detalles del monasterio de Tlalmanalco





solidez del edificio. Es de estilo plateresco y de una bella factura. Sobre el frontón, un conjunto esculpido. La Virgen rodeada de Santo Domingo y de Santa Catalina, y dos floreros llenos de flores, en un estilo que nos recuerda al de las capillas *posas* de Calpan. Frescos en los claustros. Ruinas en la capilla abierta.

TETELA DEL VOLCÁN

Convento dominico del Estado de Morelos terminado hacia 1578. Una serie de frescos en el claustro del convento: santos (Santo Domingo, Santa Catalina de Siena), apóstoles, escenas de la vida de Cristo. Los drapeados, la finura de los rasgos, la elegancia de las caballeras e incluso la policromía, descubren una realización tardía, probablemente manierista, bastante rara en la pintura mural en México. Un fresco de factura indígena, *El Milagro de la Virgen del Rosario*, evoca las pinturas de los códices de la segunda mitad del siglo XVI, y concretamente las del *Códice de Florencia:* el hieratismo de las figuras, las nubes en forma de espirales, las blusas *huipils* de las mujeres, los matamoscas de plumas y la disposición del conjunto de las escenas pertenecen a la tradición indígena. El diablo portador o *tlameme* nos recuerda al que figura en la *Tebaida* del Actopan. Sobre el convento de Tetela, la monografía de Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán, su historia y su convento*, México, UNAM, 1968.

TEXCOCO

La iglesia y el monasterio franciscano datan del siglo XVII (Estado de México). Del edificio del Renacimiento no quedan más que esculturas.

TEZONTEPEC

Convento agustino del Estado de Hidalgo. Los monjes se instalan de manera permanente a partir de 1570. Frescos de *La Huida a Egipto*, de la *Presentación en el Templo*, en el claustro del convento, y cielo de la Pasión.

TIZATLÁN

Capilla abierta de San Esteban de origen franciscano, en el Estado de Tlaxcala. Frescos policromados del Paraíso y de la Boca del Infierno representados al estilo de los misterios medievales.

TLAHUELILPAN

Convento franciscano del Estado de Hidalgo. Una notable capilla abierta con influencias portuguesas y modéjares domina el atrio. Pequeño claustro de estilo plateresco.

TLALMANALCO

Convento franciscano del Estado de México, construido en la década de 1580. Posee una capilla abierta, ricamente ornamentada, que lleva una fecha indígena que corresponde a 1560. Las influencias platerescas, góticas e indígenas producen una decoración de una rara exuberancia. Entre una proliferación de detalles, señalemos las caras que surgen de los grotescos, la figuración de la muerte y una multitud de pequeños personajes que parecen arrebatados por una irreprimible agitación. En el claustro, los retratos del evangelizador Martín de Valencia y de Santa Clara, rodeada de flores que brotan de una corola en la tradición de *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega.

TLALNEPANTLA

Iglesia y convento franciscanos debidos en parte a Francisco Becerra. Pocas cosas subsisten del siglo XVI.

TLAQUILTENANGO

Convento dominico en el Estado de Morelos. Capilla abierta decorada con motivos prehispánicos. En la puerta de acceso al monasterio, fresco que representa a Santo Domingo y otros personajes de la orden. Argumentando «su armonía y su equilibrio», el historiador Manuel Toussaint la compara con una pintura italiana. Capillas posas.

TLAXCALA

Convento franciscano en la capital del Estado del mismo nombre, construido con piedras sacadas de edificios prehispánicos, destruidos después de la Conquista. El techo de madera de la iglesia es de estilo mudéjar: es uno de los ejemplos más espléndidos de alfarje realizados en el México del Renacimiento. El atrio podía acoger cien mil indígenas, pero «se debe considerar que cien españoles necesitan más sitio que mil indígenas». En el atrio se elevan la capilla de San José así como los edificios de las escuelas —de piedra blanca, trabajada en estilo plateresco, «a lo romano»— que recibían hasta dos mil niños y niñas al mismo tiempo. Descendiendo a otro atrio —llamado «Bajo los cipreses»— se conforma una notable capilla abierta dedicada a la Virgen del Rosario. El convento posee un huerto, cercado por un gran muro, donde crecen árboles, plantas y flores que los religiosos habían traído de Castilla: nogales, castaños, melocotoneros, perales, rosales, lis, etc... Sobre el convento de Tlaxcala, es irremplazable el testimonio del historiador mestizo Diego Muñoz Camargo, «Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala», en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, México, UNAM, t. IV-1, p. 50-55.

TLAYACAPAN

Convento agustino del Estado de Morelos, fundado hacia 1559. Importante ciclo de frescos: *La Presentación en el templo*, *El sueño de José*, *la Visitación en la portería*, *La Crucifixión* en una de las salas del convento.

TOCHIMILCO

Convento franciscano edificado en los flancos de Popocatepetl (Estado de México). La fachada de piedra volcánica maciza es de vastas proporciones: el portal es renacentista con algunas influencias italianizantes. Al pie de la torre, un púlpito exterior permitía al monje enseñar el catecismo a los indios reunidos en el atrio. Pintura representando a San Cristóbal en la fachada de la iglesia. Como en Atotonilco el Grande y el Atlixco, un arco divide el espacio interior.

TOTOLAPAN

Convento agustino del Estado de Morelos, fundado hacia 1534. Albergaba a dos monjes en 1579. Frescos en las celdas de los monjes: San José, la Virgen y el Niño Jesús.

TULA

Convento franciscano fundador por Alonso Rangel, en el Estado de Hidalgo. Los edificios actuales se remontan a mediados del siglo XVI; denotan influencias góticas (las columnas del claustro). La fachada sin adornos y el estilo plateresco. Según Jerónimo de Mendieta, el arquitecto de Tula fue fray Antonio de San Juan.

TZINTZUNTZAN

Convento franciscano del Estado de Michoacán. Fachada plateresca ornamentada con motivos en forma de conchas, frecuentemente reproducidos en las iglesias de la región. La capilla abierta de San Camilo da sobre un atrio plantado con olivos por el primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga. «Este lugar estaba muy poblado de indios tarasques y entre ellos hay algunos mexicanos [...]. Se fabrican trompetas, caramiños, se fabrican calabacinos, mesas y escritorios muy elegantes; se encuentran numerosos pintores [...]. El convento está bien hecho, está terminado, es de mampostería con su claustro, su dormitorio y su iglesia que posee un notable retablo: [...] residen ocho monjes [en 1586]» (Antonio de Ciudad Real).

XOCHIMILCO

Convento franciscano fundado en 1535 por fray Francisco de Soto, en el actual distrito federal (Ciudad de México). Un primer santuario fue edificado entre 1543 y 1546. Su techo era de madera, de estilo mudéjar. La fachada principal (hacia 1590) es de estilo plateresco, de un estilo menos minucioso que el portal lateral. En el interior de la iglesia, suntuoso retablo renacentista de estilo manierista (1605).

XOXOTECO

Capilla agustina de Santa María en el Estado de Hidalgo (Metzquititlán). Las pinturas murales (hacia 1550) ilustran grandes lecciones de la Historia Sagrada dirigidas a los indígenas y pintadas por indígenas. Reúnen escenas del Antiguo Testamento (*La Creación del Mundo*, *El Árbol del conocimiento del bien y del mal*), El *Juicio Final*, El *Infierno y sus tormentos*, cuadros relativos al mundo indígena: los bebedores de *pulca* —jugo fermentado de agave— los antiguos sacrificios. La calidad de los desnudos, la variedad de las actitudes y de los gestos son tanto más sorprendentes cuanto Metzquititlán está alejado de los grandes centros hispanos de México. La existencia de estos frescos atestigua una vez más el esfuerzo desplegado por las órde-

Monasterio de Zinacantepec, Cristo en la Columna, grisalla



nes mendicantes para explotar en toda la Nueva España los recursos y poderes de la imagen cristiana. Sobre estas pinturas, ver Juan B. Artigas H. *La piel de la arquitectura, Murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM, 1979.

YANHUITLÁN

Convento dominico en el Estado de Oaxaca, edificado entre 1555 y 1575. La fachada es una obra maestra del estilo plateresco, adornada con columnas de una notable esbeltez que riman el conjunto de la decoración elevándola hacia el cielo. En la escalera, pintura de *San Cristóbal*, donde se ha creído descubrir lejanas reminiscencias «bizantinas». Gran retablo con pinturas debidas al español Andrés de la Concha. En este convento, ver José Gorbe Trueba, *Yanhuitlán*, México, INAH, 1969; José González Obregón, *Yanhuitlán*, México, 1962.

YAUTEPEC

Convento dominico del Estado de Morelos. Fresco del Calvario en una de las capillas y decoración mudéjar en el claustro.

YECAPIXTLA

Convento agustino del Estado de Morelos, edificado a partir de 1540, por fray Jorge de Ávila. El portal principal es de estilo plateresco: está coronado por un rosetón gótico. La fachada lateral es uno de los ejemplos más puros de creación plateresca en México. Restos de pinturas en esta estructura sólida e imponente.

YURIRIAPUNDARO

Convento agustino fundado hacia 1550 en el Estado de Guanajuato. Construido bajo la dirección de fray Diego de Chávez y con la ayuda del arquitecto Pedro del Toro. Un conjunto macizo con aire de ciudadela almenada, con una fachada principal invadida por una decoración plateresca, donde se aprietan sirenas y músicos; las estatuas de San Pedro y San Pablo están coronadas por pequeños baldaquines a la manera gótica. El portal lateral, más sobrio, se adorna con una estatua de San Nicolás de Tolentino. El interior (70 m. de longitud) es impresionante por sus bóvedas con aristas y excepcional por su crucero: pocas iglesias monásticas son de planta cruciforme. El claustro mezcla la ornamentación plateresca y gótica.

ZACAPU

Convento franciscano de Michoacán. Fachada plateresca adornada con columnas elegantes y sobrias.

ZACATLÁN DE LAS MANZANAS

Convento franciscano bajo la advocación de San Pedro y San Pablo, en el estado de Puebla. El claustro rústico y de pequeñas dimensiones atrae particularmente la atención. La iglesia es de planta basilical, en 1586, «no estaba todavía terminada, un edificio de ramajes y de paja hacía las veces [...]. El poblado es de tamaño medio, situado al fondo de un pequeño valle; crecen muchas nueces y manzanas maravillosas que son famosas en todo México; algunas castañas de España, pero pequeñas y malas» (Antonio de Ciudad Real).

ZEMPOALA

Convento franciscano de Todos los Santos, en el Estado de Hidalgo. La fachada de iglesia es de estilo plateresco; la nave mide más de 50 m de longitud. Tres monjes residían en 1586. Interesante capilla abierta de planta poligonal y bóveda de arco crucero u ojivo.

ZINACANTEPEC

Convento franciscano del Estado de México, iniciado en la década de 1560, todavía inacabado en 1585. Fuentes bautismales esculpidas, datadas en 1581. Genealogía de San Francisco en la capilla abierta, inspirada en el *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega.



Monasterio de Zinacantepec, Virgen de la media luna.



Monasterio de Zinacantepec



La casa del Deán, Puebla

Ensayos Discográficos

La música desempeñó un importante papel en el México colonial. Fue, desde su origen, uns instrumento de evangelización de las poblaciones indias tan preciado como la palabra y la imagen. Posteriormente apoyó la difusión de la cultura del renacimiento en tierra mexicana.

Los primeros evangelizadores apostaron muy pronto por la utilización del canto y de los instrumentos para atraer a los indígenas hacia las liturgias de la iglesia católica. La construcción de un espacio arquitectónico y visual se completó con la creación de un entorno sonoro, íntimamente asociado con el primero. Los misioneros supieron explotar tradiciones prehispánicas en materia de música, de canto y de instrumentos.

La música profana está igualmente presente desde la entrada en escena de los conquistadores, que se desplazaban rodeados por algunos músicos. Más tarde, el desarrollo de la vida social, la aparición de una corte alrededor del virrey Antonio de Mendoza y de sus sucesores, los primeros cenáculos intelectuales y literarios, estimularon la llegada de instrumentistas españoles y de partituras manuscritas.

Hubo entonces que esforzarse por restituir las diferentes músicas que resonaban bajo las bóvedas de las iglesias, brotaban de las capillas abiertas y amenizaban las ricas residencias de las elites hispánicas. Al contemplar las láminas de esta obra, el lector las acompañará de los sonidos que los monjes, los españoles y los indígenas podían escuchar con ocasión de las misas y de las grandes fiestas. Al igual que con los estilos y las imágenes, distinguiremos las músicas de origen europeo, importadas de España (Morales, Guerrero, Victoria), de Europa del Norte, (Josquin des Prés) e Italia (Palestrina); músicas occidentales compuestas en México por los españoles; así como las composiciones que integraban los elementos indios, interpretadas por músicos indígenas con instrumentos de su fabricación, copiados de modelos europeos. Así aparecieron las trompetas, dulzainas, caramillos, sacabuches, bocinas, *vihuelas* —instrumentos próximos al laúd— y flautas de factura indígena. Se crearon vocablos nahuas para denominar a los instrumentos que se difundían en el mundo indio: *Mecahueliuetl*, el «tambor con cuerdas» se aplicó por ejemplo, a la *vihuela*, al laúd y al arpa.

La música europea disfrutó del favor de los indígenas y proliferaron los coros. Los músicos y cantantes llegaron a ser tan numerosos, que las autoridades se preocuparon en limitar su importancia. El número de cantores por aldea podía igualmente superar la veintena (Tacua, Meztitlán, Tulancingo, Tepeaca).

De nuevo esta vez, lo híbrido está de moda. Como las artes plásticas, la arquitectura y la pintura, la música española del siglo XVI está cruzada por distintas influencias, que la vincula a Europa del Norte, a Francia, a Italia y al mundo musulmán, al mismo tiempo que la predispone a enraizarse en tierras exóticas, de donde la sacarán nuevos sonidos y crearán nuevas interpretaciones.

Para orientar al lector en esta exploración, tan rica en sorpresas como la visita a los conventos, proponemos algunos títulos recogidos de una discografía que va tomando cuerpo año tras año.

Antonio de Cabezón. Tientos. Himnos. Pange lingua. motet. Pavanas. Canciones. Variaciones. Kimberly Marshall.
Valois/Auvidis V4645.
– Músico de Carlos V y de Felipe II, Cabezón domina el órgano español del siglo XVI, aporta su influencia a la música colonial en las iglesias y en las catedrales del Nuevo Mundo. Doce años después de su muerte, su hijo publica sus obras en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578).

Cancionero musical de Palacio. Grupo Sema.
RTVE. Música. Ministerio de Cultura (España).
– Compendio de la música española a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, tal como nos las da un importante manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Contiene Villancicos, obras religiosas, obras para danza, música de corte, cantos de amor contemporáneos del descubrimiento del nuevo Mundo y que, rápidamente, atravesaron el Atlántico.

Cancionero de Palacio (1474-1516) Obras de F. de la Torre, Peñalosa, Gabriel, Román, etc. Hesperion XX, bajo la dirección de Jordi Savall.
Astrée/Auvidis E8762.
– Otra interpretación de esta importante fuente.

Bartomeu Cárceres, Anónimos, siglo XVI, Villancicos y ensaladas. Montserrat Figueras, la Capella Reial de Catalunya bajo la dirección de Jordi Savall.
Astrée/Auvidis E8723.
– Música de la corte valenciana del duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI: obras, entre otras, de Luis Millán, Luis de Narváez, Bertomeu Cárceres *(la Trulla)*. La capilla del duque fue un crisol donde se fundieron músicas populares, profanas y sagradas, tradición catalana e influencias napolitanas, repertorio antiguo y efectos vanguardistas.

Cuatrocientos años de música. Primer gran festival de la Ciudad de México. Bajo la dirección de Benjamín Juárez Echenique.
Cuatro estaciones (México).
– Una obra del maestro de capilla de la catedral de México, Hernando Franco, donde se encontrarán más abajo otras interpretaciones más convincentes (*Il secolo d'oro y sobre todo Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music)*

Josquin Desprez. Stabat Mater. Motets. La Capilla Real, bajo la dirección de Philippe Herreweghe.
Armonía Mundi. HMC 901243
– Compositor principal del mundo nórdico del estilo franco-flamenco, Josquín Desprez (aprox. 1440-1521) es, sin lugar a duda, una de las referencias musicales del franciscano Pierre de Gand (Pedro de Gante) que, durante medio siglo enseñó arte y música a los indios del valle de México en la capilla de San José de los Naturales.

Ensaladas. Hesperion XX, bajo la dirección de Jordi Savall
Astrée/Auvidis E7742.
– Composiciones de Mateo Flecha el viejo (aprox. 1481-1553), Francisco Correa de Arrauxo (aprox. 1575-1663) y Sebastián Aguilera de Heredia (aprox. 1575-1627) ilustran un género musical de moda en la España del siglo XVI, la *ensalada*: se sitúa a medio camino entre la música culta y la popular, y corresponde a una mezcla de melodías de moda en la época, que alterna el castellano, latín e incluso catalán, explotando la variedad de métricas de las palabras, «toda suerte de métricas, no sólo españolas, sino también las que provienen de otras lenguas, sin ningún orden de unas con las otras» (Juan Díaz Rengilfo). Esta inclinación a la mezcla y a lo híbrido ha podido incitar a los músicos españoles e indios del Nuevo Mundo a conjugar sones e instrumentos de origen diferente. La instrumentación —viola, flauta, sacabuche, bocina, caramillo, *vihuela de mano*...— es comparable a la que se encontraba en uso en México en las capillas españolas e indígenas de la segunda mitad del siglo XVI.

El secolo d'Oro nel Nuevo Mondo. Villancicos y oraciones del 1600 Latino-Americano. Ensemble Eluma bajo la dirección de Gabriel Garrido.
Symphonia SY 91S05.
– Dos composiciones en náhuatl atribuidas a Hernando Franco, *In ilhuicac et Dios itlago mantzine*. Ver más abajo, *Spanish and Renaissance Vocal Music*. Obras de Gaspar Fernández (Oaxaca).

Materpieces of Mexican Polyphony. Cathedral Coro de la Westminster bajo la dirección de James O'Donnell.
Hysperion, CDA 66330.
– Contiene un *Salve Regina* del compositor español Hernando Franco (1532-1585). Franco nació cerca de Alcántara, en Extremadura. Después de haber cantado en el coro de la catedral de Segovia, llegó a Guatemala (1573), más tarde a México, donde ocupó el cargo de maestro de capilla de la catedral hasta su muerte en 1585. Se conservan en él 14 *Magnificats* y numerosas otras composiciones. La difusión del culto mariano en el México de la segunda mitad del siglo XV está brillantemente ilustrada por la música de este maestro del canto llano. *El maestro de capilla* de México era una figura importante de la vida musical de Nueva España. Formaba a los cantores y a los instrumentistas, componía obras con ocasión de las grandes fiestas religiosas y tomaba parte en los festejos más profanos. Tuvo muy probablemente discípulos indígenas.

Misa de la Ascensión de la Virgen, Compañía musical de las Américas. La

Fenice, bajo la dirección de Josep Cabré (los Caminos del Barroco 3).
AFAA, Sur Mesure K.61702.

– Piezas de Francisco Guerrero (1528-1599) *—O celestial medicina, trahe me post te...—* nos recuerda la importancia de la polifonía española y concretamente de los músicos de Sevilla en la eclosión de la música mexicana del Renacimiento. Hasta los años 1540, el obispado de México dependía del arzobispo de Sevilla: las obras de los sevillanos Guerrero, Lobo, Morales y Escobar se difundieron en Nueva España, a partir de partituras manuscritas o impresas. Las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero (1589) tuvieron un extraordinario éxito. Se tocará a Guerrero en las catedrales americanas hasta finales del siglo XVIII. Cantor de la catedral de Evora (Portugal) en 1590, después organista en Guatemala, Gaspar Fernández murió en 1629 dejando más de 300 composiciones polifónicas. Su motete *Elegit cum Dominus* fue interpretado con ocasión de la visita del virrey Diego Fernández de Córdoba a Puebla.

Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifras para vihuela. Hopkinson Smith.
Astrée, Auvidis E8740.

– Con Milán y Narváez, Mudarra fue uno de los vihuelistas más notables del siglo XVI español. Sus «tres libros» manifiestan una polifonía rigurosa que no renuncia ni a la virtuosidad ni a la invención. El gusto por esta música se transmitía en los envíos de partituras a México desde España: la *lira Orphenica* de Fuenllana (1554), el *Delfín de música* de Narváez. (1538), el *Parnaso* de Daza (1576) llegan de manos de entendidos y amenizan las reuniones de la nueva sociedad. Es el equivalente musical a los frescos de la Casa del Deán de Puebla.

Music from the Time of Christopher Colombus. Cabezón, Fernández de Madrid, De la Encina, Mudarra, De la Torre, Ceballos, Garcimuños, Milán y anónimos. *Música Reservata.* Bajo la dirección de John Beckett. Philips 432 821-2.

Música antigua. «Por las sierras de Madrid». Grupo Sema bajo la dirección de Pepe Rey.
Kyrios (España).

– La riqueza creadora de la música española, de finales del siglo XV, nos resulta cada vez más familiar. Este disco es una introducción a las composiciones de Juan Fernández de Madrid, Francisco de Peñalosa (1470-1528), Miguel de Fuenllana que publica su *Libro de música* en 1554 en Sevilla, y escribe la famosa melodía, «Si los delfines lloraran de amor»). Tomás de Santa María, autor de un *Arte de tañer fantasía...* (1565), importante tratado de interpretación donde pudieron inspirarse los músicos de las Américas, o Philippe Rogler, maestro de capilla en Madrid, compositor de música religiosa.

Diego Ortiz. Recercadas del trattado de glosas. 1553. Jordi Savall. Ton Koopman. Lorenz Duftschmid. Rolf Lislevand.
Astrée E8717.

– Una obra de referencia para el repertorio de viola, impreso en Roma en 1553. Diego Ortiz era entonces maestro de capilla en la corte del virrey de Nápoles, don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba.
El arte de Diego Ortiz, violinista notable y maestro en el arte de la variación, se produce a igual distancia del purismo de un Juan Bermudo y de la exuberancia ornamental de un Tomás de Santamaría. Entre los primeros maestros de «vihuela» en México, estaban Bartolomé Risueño, Martín Núñez y Juan Bautista de Torres, originario de Toledo.

Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music. The Hilliard Ensemble.
EMI Classics CDS 7543412.

– Cristóbal Morales había elaborado una técnica de enseñanza del canto de iglesia que inspiró a los misioneros: el estudio del canto llano debía preceder al de la polifonía. diversas obras de Cristóbal de Morales *(Pater Noster, Parce mihi, Domine, Magnificat)* muestran la influencia de la música sevillana. El *Parce mihi, Domine* fue interpretado en México en 1556 con ocasión de la celebración de las exequias de Carlos V (I). Según el cronista Francisco Fernández de Salazar, la interpretación conmovió a los asistentes.

Dos himnos en náhuatl, atribuidos a Hernando Franco, pero probablemente debidos a un discípulo indígena —don Hernando Franco— encarnan el reencuentro de la técnica polifónica, de la frescura del villancico ibérico y de la musicalidad de la lengua náhuatl. La belleza sorprendente de estos cantos es comparable a la maestría que muestran los frescos más conseguidos del México renacentista. Debe señalarse, obra también de Hernando Franco, pero esta vez en latín, un *memento mei*, que practica una polifonía con alternancia de canto llano.

Trayectoria de la música en México. Epoca colonial. Universidad Nacional Autónoma de México/Voz viva.
Serie Música Nueva MN-23.

—Obras de Hernando Franco y Juan de Llenas cuyas partituras se conservan en un códice del convento del Carmen (México); así como piezas para laúd debidas a Juan de Rioja y Viseo «de Atlacahuaya», notables por la riqueza de su contrapunto.

Tomás Luis de Victoria. Cantica Beatae Virginis. La capilla Reial de Catalunya. Hesperion XX. Bajo la dirección de Jordi Savall.
Astrée Auvidis. E8767.

– Este disco reúne composiciones de los años 1572, 1583 y 1600. Victoria (aprox. 1548-1611) es el más insigne de los compositores españoles del siglo XVI. Con Morales y Guerrero, es uno de los maestros de la polifonía española de este tiempo.

Bibliografía

Siglas:

FCE	Fondo de Cultura Económica
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
SEP	Secretaría de Educación Pública (México)
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Anawalt, Patricia Rieff (1981), *Indian Clothing before Cortés. Mesoamerican Costumes from the Codices*, Norman, University of Oklahoma Press.

Angulo Iñiguez, Diego (1950), *Historia del arte hispano-americano*, Barcelona, Salvat Editores, 3 vol.

Artigas H., Juan B. (1979), *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM.

— (1983), *Capillas abiertas aisladas de México*, México, UNAM.

Azcué y Mancera, Luis, Manuel Toussaint y Justino Fernández (1942), *Catálogo de las construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2 vol.

Baxter, Sylvester (1934), *La arquitectura hispanocolonial en México*, México, Ed. México.

Bernand, Carmen y Serge Gruzinski (1988), *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*, Paris, Seuil.

— (1993), *Histoire du Nouveau Monde*, tome II: *Les métissages*, Paris, Fayard.

Camelo Arredondo, Rosa, Jorge Gurría et Constantino Reyes-Valerio (1964), *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH.

Carrillo y Gariel, Abelardo (1953), *Técnica de la pintura en Nueva España*, México, UNAM.

— (1961), *Ixmiquilpan*, México, INAH.

Carrillo, Rafael (1972), *Juan Gerson, pintor indígena del siglo XVI, símbolo del mestizaje. Tecamachalco, Puebla*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Chanfón Olmos, Carlos (1972), «Presencia de Flandes en la arquitectura del siglo XVI en México», *Artes de México*, XIX-150, p. 39-44.

Enciso, Jorge (1939), *Edificios coloniales artísticos e históricos*, México, INAH.

Estrada, Jesús (1973), *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP.

Estrada de Gerlero, Elena (1982), «La pintura mural durante el Virreinato», *His toriadel Arte Mexicano*, Barcelona, Salvat.

— (1967), «Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI», *Traza y Baza*, VII, p. 71-88.

Flores Guerrero, Raúl (1951), *Las capillas posas de México*, México, Ed. Mexicanas.

Gante, Pablo C. (1954), *La arquitectura en México en el siglo XVI*, México, Editorial Porrúa.

García Granados, Rafael (1933), «Conventos del siglo de oro. Los Agustinos de Morelos. Atlatlauhcan, Jonacatepec, Jantetelco», *Revista de Revistas*, México.

Luis Fernández Mac Gregor (1934), *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

Gruzinski, Serge (1988), *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

— (1990), *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris, Fayard.

— (1991), *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, Paris, Flammarion-Unesco.

Hellendoorn, F.E. (1980), *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, UNAM.

Kelemen, Pál (1967), *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, Dover Publications.

Kubler, George (1948), *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 2 vol.

— **Martin Soria** (1959), *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, Baltimore, Londres, The Pelican History of Art.

La dispersión del manierismo. Documentos de un coloquio (1980), México, UNAM.

López Austin, Alfredo (1980), *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*, México, UNAM, 2 vol.

Lyell, James P.R. (1976), *Early Book Illustration in Spain*, New York, Hacker Art Books.

Mac Andrew, John (1965), *The Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Mac Gregor, Luis (1954), *El plateresco en México*, México, Editorial Porrúa.

— (1982), *Actopan*, México, INAH.

Manrique, Jorge Alberto (1982), «La estampa como fuente del arte en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIII-50, p. 55-60.

Maza, Francisco de la (1971). *El pintor Martín de Vos en México*. México, UNAM.

Merlo Juárez, Eduardo (1990). *Casa de don Tomás de la Plaza, deán de la catedral de Puebla en 1580*. Puebla.

Miller, Arthur G. (1973). *The Mural Painting of Teotihuacan*. Washington, Dumbarton Oaks.

— (1988). «Pre-hispanic Mural Painting in the Valley of Oaxaca, Mexico». *National Geographic Research*, IV-2, p. 233-258.

Monterrosa, Mariano *et al.* (1990). *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla. Estudio iconográfico*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.

Osorio Romero, Ignacio (1990). *La enseñanza del latín a los indios*. México, UNAM.

Palomera, Esteban J. (1962). *Fray Diego Valadés OFM. Evangelizador humanista de la Nueva España*. México, Editorial Jus.

Restrepo Manrique, Cecilia (1988). *La evangelización a través del convento de Ixmiquilpan: un caso de arqueología de sitios coloniales*. México, ENAH.

Reyes Valerio, Constantino (1978). *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*. México, INAH.

Rojas Garcidueñas, José (1947). «fray Juan de la Alameda. Arquitecto franciscano del siglo XVI». *Abside*, México, XI-1.

Romero de Terreros (1916-1921). *Arte colonial*. México, 3 vol.

— (1930). *Escultura colonial en México durante los siglos XVI y XVII*. México.

Sahagún, Bernardino de (1977). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 4 vol.

Saldivar, Gabriel (1987). *Historia de la música en México*. México, SEP/Ediciones Gernika.

Sartor, Mario (1992). *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*. México, Grupo Azabache.

Sebastián, Santiago (1982). «Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Acopan». *Arte Sevillano*.

Stols, Alexandre A. M. (1989). *Antonio de Espinosa. El segundo impresor mexicano*. México, UNAM.

Toussaint, Antonio (1971). *El plateresco en la Nueva España*. México, Artes de México.

Toussaint, Manuel (1936). *La pintura en México durante el siglo XVI*. México, Imprenta Mundial.

— (1946). *Arte mudéjar en América*. México, Editorial Porrúa.

— (1948). *Arte colonial en México*. México, UNAM. (Edition inglesa: *Colonial Art in Mexico*. Austin, University of Texas Press, 1967).

— (1949). *El arte flamenco en Nueva España*. México, El Colegio Nacional.

— (1962). *Paseos coloniales*. México, UNAM

— (1979). *Pintura colonial en México*. México, UNAM.

Tovar de Teresa, Guillermo (1979). *Pintura y escultura del Renacimiento en México*. México, INAH.

— (1982). *Renacimiento en México: artistas y retablos*. México

— (1988). *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Fomento Cultural Banamex, México y Madrid.

— (1992). *Pintura y escultura en Nueva España* (1547-1640). México, Grupo Azabache.

Ulloa, Daniel (1977). *Los predicadores divididos. Los dominicos en Nueva España, siglo XVI*. México, El Colegio de México.

Vargas Lugo, Elisa (1969). *Las portadas religiosas de México*. México, UNAM.

Victoria, José Guadalupe *et al.* (1983). *Estudios acerca del arte novo-hispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*. México, UNAM.

— (1985). *Arte y arquitectura en la Sierra Alta. Siglo XVI*. México, UNAM.

— (1986). *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México, UNAM.

Weckman, Luis (1984). *La herencia medieval de México*. México, El Colegio de México, 2 vol.

Wilder Weissman, Elizabeth (1950). *Mexico in Sculpture, 1521-1821*. México, Cambridge Mass.

Índice de ilustraciones

Introducción

La Tebaida de Actopan

Los Centauros de Ixmiquilpan

EL APOCALIPSIS DE TECAMACHALCO

LAS SIBILAS DE PUEBLA

Índice de ilustraciones

Conclusión

Los grandes Conventos de México

Discografía

Mi más vivo agradecimiento a todos aquellos
que han participado en el diseño y realización
de este libro.

En México:

al Gobierno mexicano,
especialmente al Instituto de Antropología e Historia de México
y a su Directora María Teresa Franco; a los guardas y guías de los monasterios;
a Sylvain Hassan y Michel Thouzeau, directores de las Villas Arqueológicas
del Club Mediterráneo de Chochula y de Teotihuacán;
a Guillermo Tovar de Teresa.

En Francia:

A Alvaro Uribe, Consejero Cultural de la Embajada de México;
a Fioremzo Zani, director comercial de Aeroméxico.

**Mis agradecimientos
por la cooperación y ayuda técnica:**

a Figaro Magazine,
a la sociedad Broncolor y a su equipo, a Henri Sochal
encargado del material de tomavistas Sinar y los flashes Minipuls;
a Michel y Philippe Odinet, directores de Labo 4,
y a todo su equipo, a Daniel Sollat, a Patrick Morana
y a Helena Bauger por el revelado de los planos-films 4×5',
a Francine Legrand y Sylviane Leforestier por la coordinación.

Finalmente al maquetista del libro, François Chevret;
a Delamare de la sociedad Aster por el fotograbado;
y a todo el equipo de la Imprimerie Nationale, Sr. Jean-Marc Dabadie,
director de ediciones, Srta. Lucile Theveneau, responsable de edición,
Sr. Jean Fenet, responsable de fabricación, Sr. Serge Mathon,
administrador financiero.

Dedico este libro a Leïla, a Iskander y a mis padres

Gilles Mermet

Índice